Die Madonna

Von Dr. Walter Rothes





8 m

Walter Rothes

DIE MADONNA



Abb. 1. Raffael Sanzio, Madonna del Granduca.
Florenz, Palazzo Pitti.

(Siehe Seite 67.)

DIE MADONNA

IN IHRER VERHERRLICHUNG DURCH DIE BILDENDE KUNST ALLER JAHRHUNDERTE

VON

DR. PHIL. WALTER ROTHES

DOZENT DER KUNSTWISSENSCHAFT AN DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE
ZU POSEN

ZWEITE WESENTLICH UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

MIT 163 TEXT- UND 8 EINSCHALTBILDERN



KÖLN A. RH.

VERLAG UND DRUCK VON J. P. BACHEM



Verlags-Nr. 599
(seit 1900)

Seiner Hochwürden

HERRN DR. THEOL. A. KELLER,

SEINER HEILIGKEIT HAUSPRÄLATEN UND GEISTLICHEM RAT,

DEKAN UND STADTPFARRER VON WIESBADEN,

in Verehrung zugeeignet

vom Verfasser.



VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus in Deo, salutari meo. Quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. (Lucas, 1.)

Hochpreiset meine Seele den Herrn. Und es frohlocket mein Geist in Gott, meinem Heile. Denn er hat angesehen die Niedrigkeit seiner Magd. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter.

So beginnt der Lobgesang, den Maria in prophetischem Geiste anstimmte.

Die Seligpreisung der Gottesmutter hat seit Beginn der christlichen Zeitrechnung auch die bildende Kunst in ihrer Art mit großem Eifer zum Ausdruck gebracht. Unendlich viel ist seitdem zu Ehren der Himmelskönigin gemalt, gemeißelt und geschnitzt worden.

Hier zu sichten und an der Hand der besonders charakteristischen Schöpfungen der Kunst der christlichen Völker ein Bild der Gestaltung und Entwicklung des Madonnen-Ideals in den Wiedergaben der christlichen Kunst zu liefern, ist der Zweck vorliegender Arbeit.

Für einzelne Abschnitte konnte bereits vorhandene Literatur — so für die Katakombenzeit: Liell; für die Italienische Renaissance: Venturi — die Mühewaltung zur Heranziehung des nötigen Materials in etwa erleichtern; im übrigen mußte mühsam klassifiziert und ausgewählt werden. Den Darstellungen der verschiedenen Zeiten, Völker und künstlerischen Richtungen in möglichster Objektivität, in gleicher Weise gerecht zu werden, bot ebenfalls Schwierigkeiten. Für vereinzelte Unebenheit darf daher Nachsicht vom strengstkritischen Standpunkt gefordert werden.

Möge denn dies Buch eine neue Blüte sein in dem Ehrenkranze, den menschliche Dankbarkeit dem Andenken der hehrsten Mutter hienieden windet!

Möge das Buch aber auch die Achtung weiter Kreise vor der Kunst, der „hehren Himmelstochter“, erhöhen, die so Erhabenes und Heiliges wunderbar verewigte.

Möge es endlich — und gerade darum wurde bei der Illustrierung des Werkes auch der neuesten Kunst nicht weniger reichlich gedacht — schaffende

Künstler und weitere, kunstliebende Kreise in stets engere Beziehung bringen; denn ohne namhaftes, sich betätigendes Interesse letzterer können erstere nicht im Sinne ihrer großen künstlerischen Vorfahren wirken.

WIESBADEN, im Marienmonat Mai 1905.

Der Verfasser.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Mehr als alle wohlwollenden und anerkennenden Kritiken meines Madonnenbuches erscheint mir jene Tatsache als erfreulichster Erfolg, daß schon innerhalb drei Jahren die Bereitung einer neuen Auflage nötig wurde. Dieselbe gab zu einer teilweise wesentlichen Umarbeitung und Vermehrung des Stoffes Gelegenheit. Das Prinzip: „Beschränkung auf das Allernotwendigste“ durfte dabei selbstverständlich nicht fallen gelassen werden. Von der Vermehrung und Umarbeitung wurde die italienische Kunst kaum getroffen, dagegen weitgehend die deutsche, niederländische und französische. Auch der Abschnitt über die Katakombenzeit wurde umgeändert. Joseph Wilperts Forschungen wurden hier berücksichtigt. Die umstrittene Madonna mit der Wickenblüte bleibt für mich auf Grund der Argumente von Bode und Firmenich-Richartz, sowie eigener Untersuchungen ein wertvolles Original der altkölnischen Schule. Bezüglich des Dürerschen Marienbildes lagen neue Ansichten von Lorenz, Heidrich und Wölfflin vor, die Stellungnahme verlangten. Zur altniederländischen Madonnenmalerei lieferten Voll und Siebert einige Bausteine. Für die von Voll neuerdings dem Willem Key zugeschriebene „Pietà“ der Münchener Pinakothek habe ich die traditionelle Bezeichnung Quinten Massys festgehalten. Auf Massys geht die Komposition zweifellos zurück. Die ausführende Hand mag die Willem Keys gewesen sein. Diese entdeckt zu haben bleibt dann Volls Verdienst. Im übrigen war mir für die Kapitel über niederländische und zumal französische Marienbilder ein Studienaufenthalt in Paris, in den dortigen Museen und Archiven, recht ersprießlich. Betreffend die Kunst der neuesten Zeit wurde diesmal die Beuroner Benediktiner-Schule nicht vergessen.

Die Zahl der Abbildungen wurde bedeutend vermehrt; besonders gute, entwicklungsgeschichtlich wichtige, wenig bekannte, zum Teil bisher überhaupt noch nicht reproduzierte Darstellungen wurden zur Wiedergabe erworben. Auch Tafeln in Farbendruck wurden diesmal beigegeben.

Möge dann die zweite Auflage meines Madonnenbuches eine nicht minder herzliche Aufnahme finden wie die erste und im gleichen Sinne Gutes wirken. Diesen Wunsch gebe ich mit.

POSEN, im Marienmonat Mai 1909.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichnis.



I. VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

in der Reihenfolge.



2. VERZEICHNIS DER KÜNSTLERNAMEN.

(Die Zahlen bedeuten die Seitenzahlen. Die beigesetzten Sterne bezeichnen Abbildungen.)





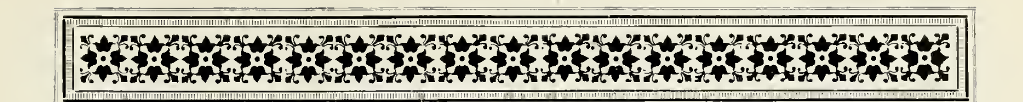
EINLEITENDES.

„Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron,
Höheres bildet selber die Kunst nicht, die
göttlichgebor'ne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn.“ (Schiller.)

Der Dichter hat nicht übertrieben. Wären Raffaels Sixtinische Madonna, Michelangelos Darstellungen der schmerzhaften Mutter in Rom und Florenz, Tizians Madonna von Pesaro, Dürers Rosenkranzbild, Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer, Murillos Verherrlichungen der unbefleckten Empfängnis Mariä nicht geschaffen worden — welch ein Verlust bedeutete das für die bildende Kunst! Und was für diese berühmtesten Werke bekanntester Meister Gültigkeit hat, gilt ebenso für Hunderte von anderen Werken dieser und anderer Meister. Ihr genialstes Können, ihr begeistertstes Wollen haben die größten Künstler zum Ruhme der Gottesmutter verwandt. Gleich einer musikalischen Symphonie, die mit anspruchsloser schlichter Melodie beginnt, dann aber, in ihrem Gehalte gleichsam stetig wachsend, in quellenden Akkorden, in effektvoller Instrumentierung zu vollendeter, erschütternder Harmonie heranreift, hat sich das Marienbild aus schlichten rohen ja unschönen Anfängen im Laufe der Jahrhunderte zu künstlerischer Vollendung und an das Unüberbietbare grenzender Vollkommenheit emporgearbeitet. Alle Zeiten seit ihrem Dasein, alle gebildeten Völker haben in der bildenden Kunst Mariens gedacht, wenn auch nicht alle mit gleichem Erfolge, nicht alle mit gleicher Kraft.







A. DAS EIGENTLICHE MARIENBILD.

Maria in den Katakomben.

Um die allerfrühesten bildnerischen Darstellungen der Gottesmutter zu suchen, müssen wir in die dunkeln, unterirdischen Gänge und Grabkammern der römischen Katakomben hinabsteigen. Hier, in den Tiefen der Erde, wo sich die ersten Christen, verfolgt von den heidnischen Obrigkeiten, verbannt von dem Lichte der Sonne, verbergen mußten, wenn sie ihre Gottesdienste feiern, ihre Angehörigen christlich begraben wollten, hier, wo christliche Liebe, christliche Selbstaufopferung am frühesten heldenmütig sich betätigte, hier findet auch die Verehrung Mariens ihren ersten künstlerischen und symbolischen Ausdruck.

In dem ältesten Teil der Priscilla-Katakomben, der noch in die apostolische Zeit gehört, sieht man über der Wölbung eines Grabes Maria sitzend dargestellt. Ihr zugewandt sitzt auf ihrem Schoße das göttliche Kind, das sie soeben nährte und das nun, sehr befriedigt, sein Köpfchen nach dem Beschauer umdreht. Entgegen der Ansicht Liells, die Wilpert teilt, bleibt des de Rossi Feststellung richtig, daß es sich hier um ein Stillungsbild handelt. Zwar ist es ungenau ausgedrückt, wenn de Rossi behauptet, daß Maria dem Kinde die Brust gerade darreicht, aber keinen Zweifel läßt die Haltung des Säuglings an der Mutter Brust, besonders des rechten Aermchens und Händchens, daß die Nährung gerade stattgefunden hat. Vor Maria steht ein Mann mit einer Rolle, bartlos, mit dem Pallium bekleidet, und mit Sandalen angetan. Wie nun ein Stern über dem Haupte der heiligen Jungfrau andeutet, haben wir in diesem Manne den Propheten Isaias zu erkennen, der die Geburt des Sohnes Gottes, des Sternes aus dem Hause Jakobs (4. Moses, 24, 17) geweissagt hat.

„Die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären und seinen Namen wird man Emanuel, Gott mit uns, nennen." Insbesondere verherrlicht Isaias dann das Licht, das bei der Geburt des Emanuel über Jerusalem aufgehe, und in dem die Könige wandeln werden.

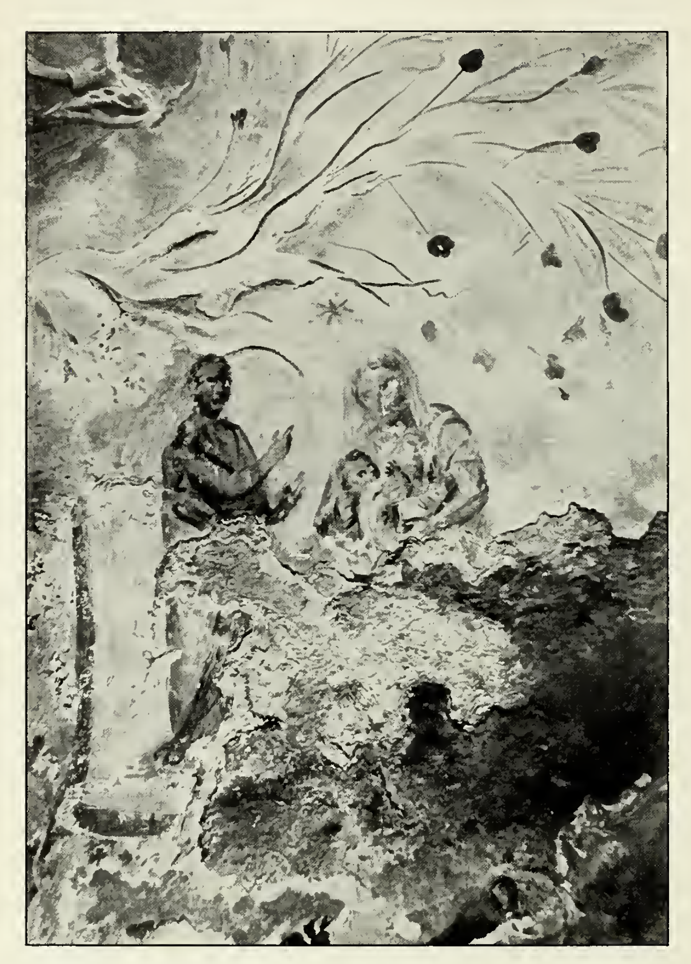


Abbildung 2. Aeltestes Muttergottesbild aus dem Anfang des II. Jahrhunderts. In der Katakombe der hl. Priscilla. (Siehe Seite 3.)

Das Bild ist bereits in der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts gemalt worden. Frische Natürlichkeit, ja selbst Anmut in Gesichtsausdruck und Formen der Madonna beweisen die erfreuliche, naive Schaffenslust des malenden Neubekehrten. Dieses früheste Marienbild der Katakomben unterscheidet sich von allen späteren, die mehr in Maria eine der Erde entrückte körperlose, himmlischhohe Wesenheit betont wissen möchten, ganz auffallend. Bruchstücke einer anderen Muttergottesdarstellung mit Isaias aus der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts entdeckte Wilpert im April 1902 in dem Schutte eines Arkosols der Domitillakatakomben.

Ein großer Teil der Katakombengemälde zeigt uns Maria auf einem Lehnstuhl sitzend mit dem Kinde auf dem Schoße. Die Gottesmutter mit der Tunika oder der breitärmeligen Dalmatika bekleidet, hält dann gewöhnlich einen Arm vor, breitet — wie in gleicher Weise auch das Kind — eine Hand aus, als warte sie darauf, die Gaben, die Gebete der Gläubigen

in Empfang zu nehmen. Zwei bis drei Personen sind der thronenden Madonna in der Regel beigesellt, die ihr Gaben darreichen. Man ist trotz der orientalischen Tracht der Spender durchaus nicht gezwungen, in diesen Personen immer — meistens dürfte es der Fall sein — Anspielungen auf die Weisen aus dem Morgenlande zu finden. Mitunter mag es sich um die symbolische Darstellung der Maria huldigenden Christen handeln.



Abbildung 3. Wandbild der Katakomben des hl. Petrus und Marcellinus.
S. 5 aus Venturi-Schreiber, Die Madonna. Leipzig, J. J. Weber.
(Siehe Seite 5.)

Zehn derartige Darstellungen sind noch vorhanden. 1. Trennungsbogen der cappella greca in der Katakombe der heiligen Priscilla aus dem Anfang des II. Jahrhunderts. Auf diesem frühesten Bilde allein sitzt die Jungfrau auf einem Stuhl ohne Rücklehne und tragen die Gabenspender ihre Geschenke in bloßen Händen. In den übrigen Darstellungen hat der Sessel immer eine hohe abgerundete Rücklehne und werden die Geschenke auf flachen Schüsseln angeboten. 2. Lünette des Arkosols der Marienkrypta in Santi Pietro e Marcellino. 3. Decke der Kammer 54 in der gleichen

Katakombe. 4. Eingangswand der Kammer 14, ebenda; die drei letztgenannten Darstellungen stammen aus dem III. Jahrhundert, die zwei letzten zeigen nur zwei Gabenspender. 5. Ueber einem Grabe in der Domitilla-Katakombe malte der Künstler dagegen vier solche, je zwei zu seiten der Madonna. Erste Hälfte des IV. Jahrhunderts. 6. Bogen des Arkosols der Madonna in San Callisto. Erste Hälfte des IV. Jahrhunderts. 7. Grab einer Frau in der Nähe der Basilika der hh. Petrus und Marcellinus. Hier huldigen fünf männliche und drei weibliche Gestalten der Madonna. 8. Grabstätte in der Katakombe unter der Vigna Massimo. 9. Front des Arkosols 15 in der Annonaregion der Domitilla-Katakombe. Maria ist hier auffallend ältlich gegeben. Um den Hals trägt sie eine Perlenschnur. Die erste ihr dargebotene Schüssel ist mit Goldstücken belegt. 10. Linke Wand der Krypta der Magier in der gleichen Katakombe. Die vier letzten Darstellungen stammen ebenfalls aus dem IV. Jahrhundert. — Genannt seien dann noch in diesem Zusammenhange die drei Muttergottesdarstellungen mit den drei Magiern und dem Stern im Coemeterium majus aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts.

Die Prophetie des Michäas: „Und du, Bethlehem, bist keineswegs die geringste unter den Fürstenstädten Judas, denn aus dir wird hervorgehen der Fürst, der mein Volk Israel regieren soll," in Verbindung mit einer Muttergottesdarstellung findet sich auf einem Fresko des Cubiculum IV. in Santa Domitilla. Der bärtige Prophet in hohenpriesterlicher Gewandung zeigt auf die durch zwei turmartige Bauten repräsentierte Stadt Bethlehem, vor welcher Maria mit dem Jesuskinde auf dem Schoße sitzt. Das eigenartige Gemälde stammt aus der zweiten Hälfte des IV. Jahrhunderts. — Ganz originell mutet auch eine Malerei in der Lünette der Hinterwand der Kammer 5 der Priscilla-Katakombe an, in die auch eine Madonnendarstellung hineinverflochten ist, aus der zweiten Hälfte des III. Jahrhunderts. Veranschaulicht soll uns die Uebergabe eines Schleiers an eine gottgeweihte Jungfrau werden. Gemeint ist die alte Sitte, von der schon Tertullian, De velandis virginibus, erzählt. „Während die weltlichen Bräute zu ihrer Vermählung mit dem Schleier auf dem Kopf erschienen und dann verhüllt ihrem Bräutigam übergeben wurden, empfingen die Bräute Christi den Schleier bei der Zeremonie ihrer mystischen Vermählung selbst." Auf unserem Gemälde spricht der auf einer Kathedra thronende bärtige Bischof zu der neben ihm stehenden, noch unverschleierten weiblichen Gestalt, welche die offene Schriftrolle mit der Formel des Gelübdes in Händen hält. Hinter ihr steht ein ministrierender Diakon mit dem Schleier im Arm. Der Bischof weist nun mit Hand und Blick nach der Seite hin, wo wir Maria mit dem göttlichen Kinde auf dem Schoße gewahren; so stellt

er der einzukleidenden Jungfrau die Allerreinste als Vorbild hin; denn „Maria ist ein Spiegel der Jungfrauschaft, das Leben der einen ist eine Schule für alle". (Ambrosius, de virginibus, 2, 2 Migne, 208 ff.)

Ein Typus der Mariendarstellung, der besonders in den letzten Jahrhunderten der Christenverfolgungen in den Katakomben beliebt wird, gibt Maria als virgo orans, als Fürbitterin, mit ausgebreiteten Armen betend, meist in halber Gestalt und ohne das Jesuskind. Derartig ist Maria wiedergegeben z. B. auf sieben Goldgläsern (die z. Zt. in verschiedenen Sammlungen altchristlicher Kunst zerstreut sind) mit beigefügtem Namenszug: „Maria", teils allein, teils in Gesellschaft von Heiligen, und zwar meist von Petrus und Paulus. Auf einem Grabstein in den Kallistus-Katakomben sowie auf einem Deckengemälde in jenen der heiligen Agnes steht die virgo orans zwischen zwei Lämmern als Fürbitterin des christlichen Volkes, das die Lämmer symbolisieren. Diese Symbolik des der Fürbitte bedürftigen christlichen Volkes findet sich noch wiederholt, so auf Grabsteinen mit Darstellungen des besonderen Gerichtes. Unter solchen Tierbildern verstanden sich die Hinterbliebenen, die als Orans gegebene gläubig Dahingeschiedene so gleichsam bittend sich ihrer am Throne Christi zu erinnern. In diesem Sinne zeigt z. B. ein Graffito in der Inschriftengalerie des Lateranensischen Museums eine verschleierte Orans zwischen zwei Schafen und rechts von ihr den Heiland als Richter auf der Kathedra. Doch wohl mehr als hundert Jahre später, etwa aus dem Ende des V. Jahrhunderts, stammt das die Maria orans gebende Graffito aus Berre in der Krypta des heiligen Maximin bei Tarascon. Das gleichartige Fresko in der Katakombe von Albano aus dem IX. Jahrhundert beweist, wie lange die Darstellung der mit ausgebreiteten Armen Fürbitte einlegenden heiligen Jungfrau volkstümlich blieb. In diesen Kreis gehört schließlich auch das aus dem IV. Jahrhundert herrührende Madonnenfresko im Ostrianum der Agnes-Katakomben. Vor der in feierlicher Haltung betenden, in halber Gestalt gegebenen Gottesmutter sehen wir diesmal ausnahmsweise auch noch Köpfchen, Hals und Schulter des Christusknaben. Gerade der Umstand, daß wir in dem Knaben sicher das Jesuskind zu erkennen haben, beweist, daß die das Kind haltende Frau die Mutter Gottes und nicht eine beliebige Verstorbene ist. Es handelt sich nämlich hier um eines der zehn Gräber, die mit dem Brustbild Christi geschmückt sind. Alle stammen wie unsere Malerei aus dem IV. Jahrhundert und in den anderen neun Fällen — also auch in diesem zehnten — existiert außer der Büste Christi wenigstens noch ein anderes Bild an der betreffenden Grabstätte, welches den Heiland irgendwie zum Gegenstande hat. Außerdem weist übrigens noch das Monogramm Christi, das

beigegeben ist, auf das göttliche Kind und damit auch auf seine himmlische Mutter hin. Dieser Madonnenkopf ist der am sorgfältigsten ausgeführte, am feinsten modellierte und am besten erhaltene, der sich überhaupt in den Katakomben findet. Dank Wilperts sorgfältigen Waschungen sind Konturen und Farben wieder ganz deutlich geworden. Maria trägt prächtige Gewandung, dunkelgelbe Dalmatika, an den Aermeln wie an der Brust mit breiten Streifen von sattem Purpur verziert, und fein gewebten Schleier. Um den Hals hat sie ein aus Perlen und Edelstein bestehendes Halsband. In ihren Ohren glänzen zwei funkelnde Perlen.

Beide Auffassungen, jene, die Maria im Lehnstuhl sitzend, Gaben entgegennehmend, zeigt und jene der virgo orans gehen auf antike Vorbilder zurück. Für letztere sei auf die bekannte altgriechische Bronzestatue des mit ausgebreiteten Armen betenden Knaben der Antiken Sammlung des Berliner Museums verwiesen; für erstere sei an die Grabstelle der Hegeso auf der Gräberstraße zu Athen erinnert: Auf dem Lehnstuhl sitzt Hegeso, die vornehme Frau, und nimmt von der vor ihr stehenden Untergebenen eine Gabe entgegen.

In dem zuletzt erwähnten Fresko der Agnes-Katakomben und in einem anderen der Valentinus-Katakomben aus dem VII. Jahrhundert weisen der Umstand, daß Maria gleichsam als Brustbild gegeben ist, die en face-Stellung des Kindes vor der Mutter, erhöhtes Bestreben: körperlos, ja wesenlos zu erscheinen, vor allem die aus dem Orient nach Rom verpflanzte Liebe zur Pracht, zu prunkender Kleidung, bereits auf die Art der frühesten Marienbilder, die über der Erde entstanden sind, hin.

Byzantinische Kunst.

Der heilige Evangelist Lukas, so erzählt die Legende, habe das Malerhandwerk betrieben, und von seiner Hand sei die heilige Jungfrau zum erstenmal gemalt worden. Obwohl nun einmal in früher Zeit Väter einer orientalischen Synode dazu neigten, in Jerusalem damals aufbewahrte, angebliche Sankt Lukasbilder für Acheropoieta, das heißt: für authentische Porträts Mariens zu halten, so wollen wir doch lieber den Versicherungen der heiligen Bischöfe und Kirchenlehrer Ambrosius und Augustinus glauben, daß das glaubwürdige Bildnis der Gottesmutter nicht erhalten sei. Diese sog. **Sankt-Lukas-Madonnen** gehen vielmehr auf den der klassisch-antiken Kunst entnommenen Junonischen Typus zurück. Behandlung von Augen, Nase und Kinn ist hierfür besonders charakteristisch. Als älteste Marienbilder des heiligen Lukas, die geschichtlich erwähnt werden, galten die Hodegetria,

die im Kloster der Hodegen verehrt wurde und im IV. Jahrhundert auf dem Wege der Schenkung in den Besitz der Kaiserin Pulcheria kam, dann die Nikopeia, der die Römer ihren Sieg über die Avaren und über Phokas verdanken zu müssen glaubten, und die später im Kaiserpalast der Blachernen einen Ehrenplatz erhielt.

Dem heiligen Lukas zugeschriebene, jedenfalls uralte Madonnenbilder finden sich heute noch; es sei nur erinnert an jenes in der Capella Borghese in Santa Maria Maggiore zu Rom und an ein anderes hochverehrtes im Kloster von Montserrat in Spanien.



Abbildung 4. Gnadenbild Maria Schnee in Rom, nach frommer Ueberlieferung vom hl. Lukas gemalt. (Siehe Seite 8.)

Im Anschluß an die aus der Antike geborenen Sankt Lukas-Bilder entstand nun für den Marientypus in der byzantinischen Kunst folgender Kanon: großer, fast unförmiger Kopf, große, meist längliche, geschlitzte Augen, lange, schmale Nase, kleiner Mund mit zusammengepreßten, oft wulstigen Lippen, hervorstehendes, spitzes Kinn. Die Gewandung ist breit, bauschig, mit groben Falten, läßt nur Gesicht und die langfingerigen, unrichtig gegliederten Hände frei. Maria sitzt entweder auf breitem Throne und hält das meist in unschöner, hockender Stellung mitten auf ihrem Schoße befindliche Jesuskind, das mit dem rechten Händchen segnet, oder Maria ist — allerdings weit seltener — stehend, allein, mit ausgebreiteten Armen betend, gegeben. Der Gesichtsausdruck ist vorderhand leer, der Blick leblos, der Gesamteindruck idolenhaft.

Dieses so geformte sogenannte byzantinische Marienbild war nicht nur für den Osten eigentlich für alle Zeiten maßgebend, sondern blieb auch für die Kunst des Abendlandes bis in das XIII. Jahrhundert hinein typisch.

Als das Konzil zu Ephesus (431 n. Chr.) die Irrlehre des Nestorius verdammt hatte und Maria feierlich ex cathedra zur Gottesgebärerin erklärt worden war, wünschte Papst Sixtus III., daß in bildnerischen Dar-



Abbild. 5. Mosaik des 9. Jahrhunderts. Santa Maria in Dominica oder della Navicella in Rom.
S. 8 aus Venturi-Schreiber, Die Madonna. Leipzig, J. J. Weber.
(Siehe Seite 11.)

stellungen der im Konzil zu Ephesus definierte Glaubenssatz künstlerischen Ausdruck fände. Als früheste Frucht dieser päpstlichen Bemühungen darf das noch aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts stammende

Mosaik am Triumphbogen von Santa Maria Maggiore in Rom gelten. Ein kostbares gesticktes Kleid schmückt hier die zu höchster Würde Erkorene. Ein Edelstein-Diadem ziert ihr Haupt. Edelsteine funkeln auf ihrer Stirn und in ihren Ohren. Zwei Perlenbänder erglänzen am Halse. Scharen huldigender Engel grüßen ihre Königin.

Das Modell war nun vorhanden, das durch königliche Insignien, Glanz, Farbenpracht die hohe Würde der Gottesmutter kennzeichnete. Und in der byzantinischen Kunst wurden die hier zur Verwendung gebrachten Motive gern wiederholt.

Es erübrigt nun, die hauptsächlichsten der primitiven Kunst angehörigen Mariendarstellungen zu nennen. Erwähnt seien die Mosaikdarstellung der heiligen Jungfrau mit dem Kinde aus dem VI. Jahrhundert in der Basilika San Appollinare Nuovo zu Ravenna, die beiden betenden Madonnen aus dem Oratorio di San Vincenzo bei der Taufkirche des Laterans in Rom aus dem VI. und in der Kirche San Marco zu Florenz aus dem VIII. Jahrhundert. In dem zeitlich kaum späteren Mosaik in der Apsis der Kathedrale von Parenzo ist die Madonna zum erstenmal außer von Engeln auch von Heiligen umgeben. Wie eine durch Edelsteine, durch Gemmen und Perlenschmuck gleichsam erdrückte Mumie war die auf Veranlassung Johanns VII. zur Verpönung der Bilderstürmer für den päpstlichen Palast angefertigte Madonna anzusehen, zu deren Füßen die miniaturenhafte Figur des Papstes kniend angebracht war. In dem Mosaik der Apsis von Santa Maria Navicella zu Rom huldigt ebenso Papst Paschalis I. der von zahlreichen Engeln umgebenen Mutter Gottes (s. Bild). Zeugnisse des rasch vorwärts schreitenden Verfalls der Mosaikkunst sind dann die Madonnen in Santa Francesca Romana zu Rom, in der Apsis des Doms auf der Insel Torcello, in der Kirche der Martorana in Palermo aus dem XII. und in San Marco zu Venedig aus dem XIII. Jahrhundert. Doch nicht nur in Mosaik wurde die also versteinerte, leblose byzantinische Madonna damals dargestellt. Ein Bild in der Domopera zu Siena, ein Relief aus der Sammlung Stroganoff in Rom wären z. B. sehr charakteristische Beispiele für Malerei und Plastik.

Sienesische Meister.

Wer hauchte nun zuerst dem starren, leblosen Idol Seele und Empfindung ein? Welcher Künstler schuf die neue Epoche in der Geschichte des Marienbildes? Dieses Verdienst muß einem sienesischen Maler zuerkannt werden, dem **Guido da Siena,** der im XIII. Jahrhundert lebte. Dieses Meisters für San Domenico in Siena gearbeitete, jetzt im Rathause daselbst befindliche



Abbildung 6. Guido da Siena, Madonna.
Siena, Palazzo Comunale.
(Siehe Seite 11.)

große Madonna ist sicherlich die überhaupt früheste Mariendarstellung, in welcher mit voller Absichtlichkeit inneres Leben, Empfindung zum Ausdruck zu bringen versucht wurde. Wie weit dem Künstler sein Bestreben, innerlich belebte Gesichtszüge zu schaffen, wirklich gelang, ist infolge der späteren Uebermalung des Bildes durch Duccio nicht mehr mit völliger Sicherheit festzustellen. Daß aber Guido dieses Bestreben hatte, ist schon erkenntlich aus der leichten, aber entschiedenen Neigung des Kopfes nach links anstatt der herkömmlichen en face-Stellung. Auch das Gesichtchen des Jesuskindes auf der Mutter Schoß blickt nicht mehr starr auf den Beschauer. Das Köpfchen ist vielmehr der Mutter zugewandt. Und gerade dieser von Guido zum erstenmal geschaffene Kontakt zwischen Mutter und Kind bedeutete für die Gestaltung des Marienbildes ein neues, belebendes, hochwichtiges Moment. Anstatt der auf byzantinischen Bildern üblichen, steif zu Häupten Mariens stehenden zwei Engel malte der Sienese sechs durch Körperhaltung und Gestikulation lebhafte Verehrung bezeugende. An Stelle des Starren und Toten tritt überall Wärme und Leben. Und so bedeutet des Guido von Siena Madonna von San Domenico eine schöpferische Tat. Das Bild ist laut Inschrift 1221 entstanden. Alle Versuche, die an der Authentizität dieses Datums Zweifel setzen wollten, erwiesen sich als willkürliche Zweifelsucht und sind mit völligem Recht zurückgewiesen worden. Und so gilt es als völlig ausgeschlossen, daß irgend ein anderes Marienbild, das eine Spur innerer Belebung zeigt, vor diesem Werke geschaffen worden wäre. (Vergl. Walter Rothes, Die Blütezeit der Sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Italienischen Kunst, ein Beitrag zur Geschichte der Sienesischen Malerschule. Heitz, Straßburg 1904. S. 33 ff.)

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Anfänge der Renaissance-Kunst in Italien nicht nur zeitlich zusammenfallen, sondern auch untrennbar verbunden sind mit dem kulturgeschichtlich epochemachenden Wirken des großen heiligen Franziskus von Assisi. Die Liebe zur Natur und poetische Begeisterung für dieselbe, die den Seraph von Assisi entflammten — man denke an den Sonnenhymnus —, die Rückkehr zur Natürlichkeit und warmer Nächstenliebe, die sein Orden predigte, mußte auch die in byzantinischer Verknöcherung, ja im Absterben begriffene bildende Kunst neu und warm beleben.

In der Zeit der höchsten franziskanischen Begeisterung ist unseres Sienesen für die Geschichte des Marienbildes epochemachendes Werk entstanden. Wie in Florenz des Cimabue und des genialen Giotto Gemälde gleichsam Früchte der vom heiligen Franz angefachten Bewegung

sind, so sind es in Siena die des Guido, dann des Duccio und des Simone Martini. Guido aber war der früheste von diesen Meistern; seine Madonna von San Domenico das erste Werk der neuen Kunst.



Abbildung 7. Duccio di Buoninsegna, Madonna Ruccellai.
Florenz Santa Maria Novella.
(Siehe Seite 15.)

Ohne dem Ruhm, der Kunst von Florenz, Cimabues und besonders Giottos Eintrag tun zu wollen, muß doch betont werden: das Verdienst, das Madonnenbild aus dem Zustande byzantinischer Erstarrung erweckt und

zuerst künstlerisch gehoben zu haben, gebührt Siena und nicht Florenz. Diese Tatsache ist um so weniger anzugreifen, als es jetzt zweifellos feststeht, daß die als angeblich Cimabues bekanntestes Werk berühmt ge-



Abbildung 8.

Duccio di Buoninsegna, Thronende Madonna der Domopera zu Siena.

(Siehe Seite 16.)

wesene sog. Madonna Ruccellai in Santa Maria Novella zu Florenz nicht von diesem Maler, sondern von dem Sienesen **Duccio** (1260—1318) herrührt. Typus und Gesichtsmodellierung Mariens sowie der sechs umgebenden knienden betenden Engel in diesem Bilde sind ganz entschieden sienesisch und auch speziell ducciesk. Das Ruccellai-Bild erscheint wie eine

Vorarbeit zu jenem großen vortrefflichen Werke Duccios, das für den Hochaltar des Domes zu Siena bestimmt war und sich jetzt in der Domopera daselbst befindet. Diese am 9. Juni 1310 unter Glockengeläute und



Abbildung 9.
Simone Martini, Madonna. Siena, Stadthaus.
(Siehe Seite 17.)

Posaunenschall feierlich zur Kathedrale geleitete Maiestas Beatae Mariae Virginis blieb das vollgültige, prächtige Modell für alle italienischen thronenden Madonnen auf Jahrhunderte hinaus. Sanft und ernst gestimmte Heilige, reizvolle Engel, von welchen vier, wie traumverloren, über die Lehne des Thrones der Jungfrau herniederschauen, umgeben huldigend



Abb. 10. Carlo Dolci, Madonna mit Kind.
München, alte Pinakothek.

(Siehe Seite 65.)

des Himmels Königin. Vor allem hat Duccios Genius erreicht, was Guidos hohes künstlerisches Verständnis erstrebt hatte. Mit diesem Bilde hat Duccio Seele und Schönheit in die italienische Kunst eingeführt. Das fünfteilige Altarbild, das in der Akademie zu Siena die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Augustinus und Paulus, Petrus und Dominikus zeigt, darf ebenfalls als Originalarbeit dieses Meisters gelten.

Duccios Maiestas war Vorbild für eine solche, mit der **Simone Martini** (1283—1344) im Jahre 1315 die Sala del consiglio im Stadthause zu Siena schmückte. In der vordersten Reihe knien wieder, wie bei Duccio, rechts und links vom Throne die vier Stadtpatrone, Ansanus und Savinus, Creszenzius und Viktor. Engel und Heilige, von welch letzteren acht die Tragstäbe des Baldachins halten, unter welchem die der Madonna huldigende Versammlung weilt, umstehen ferner in großer Zahl Maria, der Siena seit 1260 in besonderer Weise geweiht war und die als Advocata Senensium hoch verehrt wurde. Sinnig wirken die beiden Engel, die am Fuße des Thrones knien und mit dem Ausdrucke tiefster Ehrerbietung der heiligen Jungfrau gefüllte Blumenkörbe mit emporgehobenen Armen entgegenhalten. Blumenkränze, meist aus Rosen und Lilien geflochten, schmücken der Engel Lockenhaar. Die Sienesen liebten Blumenpracht. Und so ließ es sich auch Simone Martini in seiner phantasievoll-poetischen Art nicht nehmen, der Blumen leuchtende, bunte Menge zur festlichen Gestaltung des Maria verherrlichenden Zeremonienbildes recht reichlich zu verwenden.

Wie hat Simone Marias Antlitz verklärt! Eine Welt von Empfindungen lebt in diesen Augen. Kaum werden wir uns darüber klar, was sie alles uns zu sagen haben. Ein Schwärmerisches, ja Unergründliches hält unseren Blick gebannt. Ihre Gedanken sind offenbar umfassender, beschäftigen sich nicht mit dem göttlichen Kinde allein, das auf ihrem Knie steht, in priesterlichem Gewande, übrigens mit wohltuend frischem Gesichtchen, den rituellen Gestus des Segnens vollzieht. Wie andere Madonnenbilder des Meisters bezeugen — z. B. Nr. 13 und 26 im Museo civico zu Pisa (s. Bild) —, ist Simone Martini aber auch derjenige Künstler, dem das hohe Lied von der Mutterliebe wie vielleicht kaum einem zweiten erklungen ist. Mit einem rührenden Kinderlächeln auf den Lippen hat diesmal Klein-Jesus der Mutter Schleier ergriffen und guckt ihr herziglieb in die Augen. Und dieser Blick wird von Maria mit einer Innigkeit und Wärme erwidert, wie ihn nur die treueste Mutter ihrem höchsten Kleinod spenden kann. Man muß bedenken, daß Simone Martini im XIV. Jahrhundert im Trecento bereits gewirkt hat. Trotzdem zählen seine Marien-

bilder zu den schönsten Kunstwerken, welche die Verehrung der Gottesmutter jemals gezeitigt hat.

Ein anderer Sienese, ein Zeitgenosse des Simone, war wohl nach diesem der hervorragendste Madonnenmaler des Jahrhunderts, **Ambruogio Lorenzetti** (ca. 1315 bis 1348). Auch in dieses Meisters Bildern wird die Mutterliebe gefeiert. In seiner Madonna del latte in San Francesco zu Siena greift Ambruogio zu dem das intimste Verhältnis zwischen Mutter und Kind bezeugenden Motiv zurück, das schon jener Maler in den Priscilla-Katakomben anwandte: er zeigt Maria, wie sie ihr Kind nährt. Auf einem mehrteiligen Altarwerk Ambruogios in der Galerie zu Siena steht — in halber Gestalt — die Madonna mit ihrem Knaben zwischen Maria Magdalena, der heiligen Elisabeth von Thüringen und den beiden Johannes. Mutter und Söhnchen halten sich fest umschlungen. Zärtlich preßt sich Wange an Wange. In anderen Bildern betonte unser Meister mehr als das familiäre Moment die hohe Würde der Königin des Himmels. Auf einer weiteren Tafel der Akademie huldigen der thronenden Madonna kniend die vier Stadtpatrone von Siena. Sankt Katharina und Sankt Elisabeth stehen ihr zur Seite. Je drei Engel rechts und links schließen sich an.



Original-Aufnahme.

Abbildung 11. Simone Martini, Madonna.
Pisa, Museo civico.
(Siehe Seite 17.)

In Gegensatz zu der von Simone Martini und Ambruogio Lorenzetti beliebten, für sienesische Art so charakteristischen weichen und vollen Gesichtsmodellierung verrät der Marientypus, wie ihn Ambruogios älterer Bruder, **Pietro Lorenzetti,** (um 1309—1348) geschaffen hat, herbe, ja strenge Züge. Im übrigen sind auch die Madonnendarstellungen Pietros einzuteilen in solche, welche die Mutterliebe und in solche, welche die Königin des Himmels in erster Linie verherrlichen. Zu ersteren zählen die Altartafeln in der Akademie zu Siena aus San Ansano und Santa Maria della scala sowie jene in den Uffizien zu Florenz, zu letzteren die in der Pieve zu Arezzo.



Photogr. Alinari.

Abbildung 12. Ambr. Lorenzetti, Madonna del latte.
Siena, Kirche S. Francesco.
(Siehe Seite 18.)

Die Namen Martini und Lorenzetti bedeuten den Höhepunkt nicht nur für die sienesischen Mariendarstellungen überhaupt, sondern auch den — man darf es kühn aussprechen — für die gesamte internationale Trecento-Kunst. Dem zartbesaiteten, weich empfindsamen sienesischen Volksstamm war es vorbehalten, durch die Genialität eines Guido, eines Duccio, eines Martini und der Lorenzetti den Samen gleichsam zu legen zu dem mächtigen, mit seinen Zweigen alle Länder beschattenden Baume, der für die bildende Kunst später allüberall die herrlichsten Blüten der

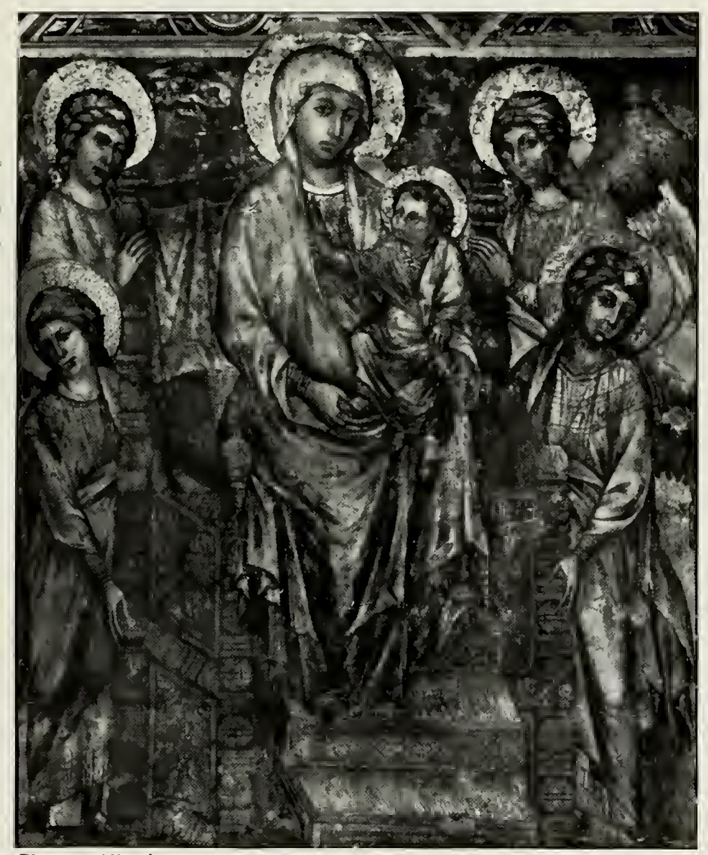
Marienminne getrieben hat. Die sienesische Malerschule genoß damals speziell für die Anfertigung von Marienbildern einen Weltruf. Und ihre sienesische Eigentümlichkeit überall hin verbreitende Tätigkeit erstreckte sich bis in die fernsten Länder. Simone Martini arbeitete selbst zu Avignon in Frankreich in der Residenz der Päpste. In deutschem Land berief Karl IV. für die Kapellen der Burg Karlstein in Böhmen sienesische Künstler, Martini-Schüler. Sienesische Maler waren am Hofe Juans I. und Juans II. in Spanien beschäftigt. Es besteht gar kein Zweifel, daß, besonders was die Gestaltung des Marienbildes angeht, sienesische Einflüsse weit stärker und verbreiteter sind als florentinische. Das gilt nicht nur für das Ausland, sondern auch für Italien selbst. Für San Gimignano z. B. steht es urkundlich fest, daß bis in die letzten Jahrzehnte des Trecento hinein ausschließlich sienesische Maler berufen wurden, um bei ihnen zu lernen, während man die Florentiner absichtlich vernachlässigte. Aehnliches wäre von anderen Städten zu berichten. Die Madonna des Margeritone von Arezzo in der Pinakothek zu Arezzo erscheint völlig abhängig von jener Guidos; die einem Cavallini zugeschriebene in Assisi, die Mutter und Kind in so innigem, seelischem Verein zeigt, gänzlich von jenen des Simone Martini. Des Fra Barnaba von Modena Madonnen verleugnen keinen Augenblick den sienesischen Einfluß. Man denke nur an dieses Künstlers Marienbilder im Museo civico zu Pisa und im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main.

Anfänge der Florentiner Kunstentfaltung.

Die altflorentinischen Marienbilder haben sicherlich auch zur Kunst eines Guido, später eines Duccio von Siena in Beziehung gestanden. **Coppus Marcoaldus** aus Florenz arbeitete in Siena. Seine Madonna aus dem Jahre 1261 in der dortigen Servitenkirche beweist, daß er es noch nötig hatte, von Guido zu lernen.

Auch Cimabue (ca. 1240—1302) und Giotto (1266—1336) standen, wenn auch vielleicht unbewußt, wenigstens was die innere Belebung der Darstellung von Mutter und Kind anbetrifft, unter dem Einfluß Guidos. Noch steif und seelenlos wirken die frühesten Madonnen von **Cimabue** in der Akademie zu Florenz und in Santa Chiara zu Assisi, schon innerlich belebter die aus San Francesco in Pisa stammende, im Louvre zu Paris und die aus Santa Croce in Florenz herrührende in der Nationalgalerie zu London. Am höchsten aber steht die ebenfalls diesem Meister zugeschriebene thronende Madonna mit dem heiligen Franziskus in der

Unterkirche von San Francesco zu Assisi. Wie in diesem Fresko das Kind sich zur Mutter wendet, sowie Typik und Haltung der den Thron umgebenden Engel weisen unbestreitbar auf sienesische Vorbildung hin.



Photogr. Alinari.

Abbildung 13.

Cimabue, Die Madonna mit dem Kinde und Engeln. Assisi, Unterkirche.

(Siehe Seite 20.)

Auch in den Madonnen von **Giotto** erkennt man, gemäß der zeitlichen Entstehung, wachsend innere Lebendigkeit. In feierlicher Majestät trägt Maria in dem Giotto benannten Bilde in der Akademie zu Florenz den segnenden Knaben. Die Heiligen, die sich um den Thron gruppieren, besonders die beiden Engel, die vorn mit Blumenvasen knien, erinnern sofort an Martinis Fresko in Siena. Auf dem Bilde in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom steckt das Kindlein den Finger in den Mund. In



Photogr. Alinari.

Abbildung 14.

Giotto, Die Jungfrau mit dem Kinde und Engeln. Florenz, Akademie.

(Siehe Seite 21.)

den Gemälden der Akademie zu Bologna und der Brera zu Mailand läßt Giotto den Knaben lebhaft nach der Mutter Schleier fassen. In der Oberkirche zu Assisi schaut der kleine Jesus freudig lächelnd zu Maria empor. Spezialität ist bei Giottos Madonnen mitunter das weiße, um das Kinn gebundene Kopftuch.

Es kann nicht geleugnet werden, daß der sonst doch epochemachende Giotto in der Geschichte des Bildes der heiligen Mutter mit dem Kinde nicht die gleiche Stellung einnimmt wie ein Duccio oder Simone Martini. Für die Ikonographie der Szenen aus dem Marienleben schuf Giotto dagegen in den Fresken der Arenakapelle zu Padua Hochbedeutendes, nachhaltig Wirkendes.

Auf einem Lorenzetti-Madonnenbilde in der Akademie zu Siena spielt das Jesuskind zum ersten Male mit einem kleinen Vogel. Dieses Motiv hat dann dem lange Zeit in der sienesischen Provinz arbeitenden Giotto-Schüler **Taddeo Gaddi** (1300—1366) außerordentlich gefallen; er übernimmt es und bringt es auf seinen, übrigens in keiner Weise einen Fortschritt darstellenden Marienbildern in San Felicita zu Florenz, San Giovanni zu Pistoja und San Pietro a Megognano bei Poggibonsi. **Agnolo Gaddi** (1333—1396) benutzt es in San Spirito und in der Akademie zu Florenz. In einem anderen Bilde Agnolos ebendaselbst hält das Jesuskind eine Blume. Daß das Christkind Vögel, Blumen oder auch Früchte in der Hand hält, sind demnach bereits aus dem Trecento stammende Erfindungen, die in der späteren Kunst — besonders auch bei deutschen Meistern — allgemein beliebt werden. **Giovanni da Milano** (geb. 1300) gibt, im Anschluß an sienesische Vorbilder, den Knaben fast unbekleidet, nur mit einem Tuche leicht verhüllt. Auf der Portal-Lünette von San Niccolo in Prato wiederholt ein Künstler eine bereits von Giotto gebrachte Nüance: Der kleine Jesus steckt verlegen den Finger in den Mund.

Verfall der sienesischen Kunst.

Im XV. Jahrhundert, dem Quattrocento, ging die sienesische Kunst einem sicheren Verfall entgegen. Ein **Sano di Pietro** mit seiner quantitativ äußerst fruchtbaren Madonnenmalerei kann hierfür als trauriger Beweis gelten. Aeußerliche, süßliche Empfindelei ohne innere Kraft und Wahrheit sind das Merkmal seiner Kunst. Die Galerie von Siena besitzt an zwanzig Marienbilder von ihm. Das Franziskanerkloster all' Osservanza bei Siena besitzt in seiner Madonna delle grazie eines seiner relativ besten Werke. Das Kind, das außerdem mit dem rechten Händchen

einen Apfel festhält, greift mit beiden Armen nach der Mutter Brust. Vier Engel umstehen den Thron, zwei halten schwebend eine Krone über Marias Haupt. Madonnen in den Gemeinden Buonconvento und Sinalunga unweit Siena zählen zu seinen besten Stücken.

Im allgemeinen ist die Qualität der sienesischen Quattrocento-Madonnen nicht eine derartige, daß sie hier eine besondere Erwähnung verdienten. Am ehesten kann noch das auf einen wunderbaren Schneefall im Sommer bezügliche Altarwerk des **Matteo di Giovanni** (1430—1475) in Santa Maria delle Nevi beanspruchen, hier genannt zu werden. Die zahlreichen Engel, die den Thron umschwärmen, die teils Schalen voll frisch gefallenen Schnees halten, teils solche voll sorglich geformter Schneeballen, teils einen solchen Schneeballen wie wurfbereit in der Hand haben, sowie die zwei die Thronlehne schmückenden, mit Schnee gefüllten Vasen geben diesem Bilde der thronenden Madonna ein eigenartig winterlich-romantisches Gepräge.

Florentiner Maler.

Die künstlerische Oberherrschaft Italiens besaß im Quattrocento, fast konkurrenzlos, **Florenz.** Zum wenigsten hatte sich diese Stadt im Laufe dieses Jahrhunderts zur unbestrittenen Metropole für toskanische Kunst emporgearbeitet. Seitdem die im Trecento so mächtige, in der Gestaltung des Marienbildes damals geradezu führende Rivalin Siena ohnmächtig darniederlag, konnten die Florentiner Quattrocento-Künstler getrost ernten, was die sienesische Trecentisten gesäet hatten. In der Tat! Nicht die mehr oder minder auf sienesische Einflüsse ganz verzichtenden Madonnenbilder eines Masolino oder Masaccio — zweier Männer, deren Schaffen für die Kunstentwickelung von Florenz im übrigen von höchster Bedeutung war — in Bremen, München, Pisa, sondern die bewußt sienesische Kunstelemente mit florentinischen verbindenden eines Orcagna, eines Lorenzo Monaco, besonders eines Fra Giovanni Angelico da Fiesole bedeuten einen künstlerischen Fortschritt in der Geschichte des Marienbildes. Man gedenke der Auffassung der heiligen Jungfrau von seiten Lorenzo Monacos und Orcagnas in ihren Werken in den Uffizien, in Or San Michele und in dem Paradiesesbilde der Strozzikapelle von Santa Maria Novella.

Man bezeichnet gerne die Bilder des **Fra Angelico da Fiesole** (1387—1455) als „gemalte Gebete“. Und sicherlich! Seine Marienbilder hat er gleichsam mit in Devotion getauchtem Pinsel gemalt. So innerlich tief empfundene, zur Andacht stimmende Madonnendarstellungen konnten nur



Photogr. Alinari.

Abbildung 15.
Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Madonna mit dem Kinde und Engeln.
Perugia, Pinakothek Vannucci.

(Siehe Seite 24.)

einem treuen Diener Mariens, einem ihrer begeistertsten Verehrer gelingen. Des Frate früheste Arbeiten aus Cortona und Perugia beweisen völlig seine Sympathien für die sienesische Trecentokunst. Auf dem Altarbild von San Domenico zu Cortona steht der Knabe, mit dem rechten Händchen segnend, auf der Mutter Schoß. Der kleine Kopf ist dem zart modellierten Mariens zugewandt, deren sanfter Blick voller mütterlicher Freude auf dem kleinen Jesus ruht. Vier Engel umgeben den Thron, einer von ihnen hält einen Blumenkorb. Auch das Jesuskindchen trägt in der linken Hand eine Rose. Die beiden Seiten des Triptychons bilden die Heiligen Markus und Maria Magdalena, Johannes der Täufer und Matthäus.



Photogr. Alinari.

Abbildung 16.
Fra Angelico, Madonna der Linajuoli.
Florenz, Uffizien.
(Siehe Seite 27.)

Des Dominikanerbruders zweites Madonnenbild aus San Domenico zu Perugia, jetzt in der Pinakothek daselbst, ist diesem ersten in der Auffassung durchaus ähnlich. Der diesmal fast unbekleidete, reizvoll liebliche Jesusknabe hält statt der Rose einen Granatapfel. Die zwei vorderen der vier sich eng um den Thron schließenden Engel tragen Körbe voller Rosen. Rote und weiße Rosen leuchten aus den drei Vasen, die zu Füßen der Madonna stehen. Die Heiligen Johannes und Katharina, Dominikus und Nikolaus leisten diesmal der hl. Jungfrau Gesellschaft.

Im Jahre 1433 malte der mittlerweile in das Kloster nach Fiesole versetzte Fra Giovanni Angelico das jetzt in den Uffizien zu Florenz

befindliche Altarwerk für die Zunft der Linajuoli. Das Bild trägt mehr als die vorigen den Stempel überirdischer Feierlichkeit. Maria erscheint unnahbarer, wesenloser. Das hagere, ältliche göttliche Kind, das in priesterlicher Kleidung auf dem linken Knie der Mutter steht, segnet mit der rechten Hand und hält in der linken die Weltkugel. Zu Mariens Häupten schwebt — als Taube — der Heilige Geist. Den Ruhm dieses Bildes machen die zwölf musizierenden Engel auf dem Rande der Tafel aus, die himmlischsten, ätherischsten Engel, die wohl der bildenden Kunst jemals gelungen sind. Sankt Johannes und Sankt Markus sind auf den inneren, Sankt Petrus und noch einmal Sankt Markus auf den äußeren Flächen der Seitenflügel des Altarwerks angebracht.

Die miniaturenhafte Madonna della Stella auf dem Reliquienschrein des Maso — jetzt in San Marco zu Florenz — dürfte ihre Entstehung gleichfalls dem Aufenthalt unseres Mönches in San Domenico zu Fiesole noch verdanken. Die — und das ist in der Malerei ein Ausnahmsfall — stehend gegebene Madonna trägt ihren Knaben auf dem linken Arm. Dieser sucht mit beiden Aermchen die Mutter zu umschlingen und drückt Stirne und Näs'chen fest an der Mutter Wange. Zwei auf Harfen musizierende Engel sind zu Füßen der Madonna, durch eine Vase voller Blumen getrennt, gelagert, sechs weitere, ihr zur Seite, verehren sie betend. Ueber ihrem Haupte schwebt eine Krone. Oberhalb derselben — und nun kommt des Fra Giovanni symbolische Art zur Geltung — blickt aus einer von Seraphim gebildeten Mandorla heraus in gereiftem Mannesalter der Erlöser voller Genugtuung auf Maria herab, wie sie ihn als Kind auf den Armen trägt.

Bedeutende Darstellungen der von Heiligen umgebenen Madonna von unserem Frate fallen dann noch in die Zeit seines ersten (1436—45) und zweiten (1450—52) Aufenthalts in San Marco zu Florenz. Zu nennen wären das Hochaltarbild von San Marco, die Madonna von Annalena und Mugello in der Akademie und das Fresko im oberen Korridor von San Marco. Auf dem Hochaltarbild von San Marco umgeben noch dichtgedrängt zahlreiche Engel den Thron der Madonna, auf dem Mugello-Bilde nur noch zwei; auf den anderen Gemälden sind sie ganz weggelassen. Auf dem Hochaltarbild stehen zur Rechten des Thrones die Heiligen Dominikus, Franziskus und Petrus Martyr, zur Linken: Markus, Johannes der Evangelist und Stephanus. Vorne knien die Mediceer-Patrone Cosimo und Damian. Die Madonna von Annalena umstehen links: Cosimo, Damian und Petrus Martyr, rechts: Franziskus, Laurentius und Johannes der Evangelist, die von Mugello rechts Franziskus, Antonius und Ludwig, links: Petrus Martyr, Cosimo und Damian.



Photogr. Alinari.

Abbildung 17.

Fra Angelico, Madonna mit dem Kinde, umgeben von Heiligen. Fresko in S. Marco, Florenz.

(Siehe Seite 27 u. 29.)

In dem Fresko von San Marco sieht man zur Rechten der heiligen Jungfrau: Matthäus, Thomas von Aquin, Laurentius und Petrus Martyr, zur Linken: Johannes den Evangelisten, Cosimo, Damian, Dominikus.

Fra Angelico hat ersichtlich in seinen letzten Madonnendarstellungen sein Interesse von den Engeln ab- und den Heiligen zugewandt. Schon Cimabue hatte in seiner Madonna al fresco in der Unterkirche von San Francesco zu Assisi den heiligen Franziskus als Fürsprecher für die Menschen am Throne der mächtigsten Fürbitterin seiner Komposition beigesellt. Hieraus entwickelten sich die Darstellungen der sogenannten sacra conversazione, der Heiligen späterer Jahrhunderte am Throne der Mutter des Herrn. Der Dominikaner von San Marco befaßte sich zuerst eingehender mit solcher Idee und brachte sie zu künstlerisch hoher Gestaltung. In seinen Frühwerken zu Cortona und Perugia stehen die Heiligen noch steif, hölzern, teilnahmlos zu seiten der Madonna. Wirkungsvoll gruppiert und innerlich belebt agieren sie in den späteren Gemälden. Ein Reflektieren, ein Sich-Versenken in religiöse Wahrheiten, ein Miteinander-in-Beziehungtreten, ein gegenseitiges Austauschen geistiger Erfahrungen spricht nunmehr aus diesen ausdrucksvollen Heiligen-Physiognomien. Und Maria scheint als Schutzgeist heiliger, zu Gott führender Wissenschaft in der Mitte zu thronen.

Schon die Auffassung und Vervollkommnung der Madonnendarstellung durch Fra Angelico zeigt diesen Künstler nicht nur als den kindlich-gläubigen, naiven Mönch, sondern auch als den geistig tiefen, intelligenten Mann von schwungvoller Phantasie und gründlicher Gelehrsamkeit. Eine ganze Reihe noch von der Quattrocento-Kunst neu gebrachter Motive dürften nämlich auf die Erfindung resp. Weiterbildung unseres Frate zurückgehen. Daß Vorhänge hinter dem Throne Mariens aufgezogen, Teppiche ausgebreitet, Mauern aufgeführt oder ein Stück Natur, Bäume sichtbar sind, findet sich in reicher Abwechselung zuerst auf seinen Werken. Lebendig, mannigfach auch sind die Beziehungen zwischen Mutter und Kind. Von äußerster Feinheit und Delikatesse zeugt die Modellierung der Köpfe seiner Madonnen. (Vergl. Walter Rothes, Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariä. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Heitz, Straßburg 1902, S. 43 ff.)

Auf den Pfaden des Dominikaners Fra Angelico wandelte in einigen seiner Madonnendarstellungen der Karmeliterbruder **Filippo Lippi** (1406—1469). In einem Zellenfresko zu San Marco gab der Dominikaner Christi Geburt, indem er Maria und Joseph das neugeborene, auf der Erde liegende Kind anbeten ließ. Hierzu gesellten sich bei späteren

Behandlungen des Gegenstandes die anbetenden Hirten. Indem er nun alles auf die Weihenacht speziell Bezügliche beiseite ließ, verarbeitete der Karmeliter die Komposition zu einem neuen Marienbild. Auf einer Tafel



Abbildung 18.
Fra Filippo Lippi, Madonna im Walde. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
(Siehe Seite 30.)

des Fra Filippo im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin liegt das Christkind im Walde auf blumiger Fläche. Maria betet es kniend an. Gott Vater und der Heilige Geist schauen von oben herab. Einen betenden Einsiedler sieht man in der Ferne. Filippo Lippi gab auch zuerst den hier sich schüchtern nahenden Johannesknaben dem Jesuskinde als

Spielgesellen bei. Reizvoll ist das gleiche Sujet in einem Lippischen Schulbilde der Pittigalerie zu Florenz behandelt. Außer Maria und dem kleinen Johannes knien anbetend vier Engel um das in zierlichem Garten, auf



Abbildung 19.
Fra Filippo Lippi, Madonna. Florenz, Galerie Pitti.

(Siehe Seite 32.)

duftiger Wiese gebettete Kind; ein fünfter streut Rosen über das holde Jesulein.

Fra Filippo Lippi war aber nicht alle Zeit seines Lebens der religiös empfindende und schaffende Klosterbruder. Es kam eine Zeit, in der ihn päpstlicher Dispens von seinen Ordensgelübden entband und ihm Rückkehr in die Welt und selbst zur Ehe gestattete. Und diese Wandlung

in Filippos Leben sollte auch für die Geschichte des Marienbildes einen wichtigen Abschnitt bedeuten. Das bekannte Rundbild im Pittipalast zu Florenz, das außerdem Mariä Geburt im Hintergrunde dargestellt zeigt,



Abbildung 20.
Filippino Lippi, Maria erscheint dem heiligen Bernard. Kirche der Badia zu Florenz.
(Siehe Seite 33 und auf der letzten Textseite gelegentlich der Besprechung der „Erscheinungen Mariä" erwähnt.)

ist hierfür charakteristisch. Nur der schwache Nimbus um den Häuptern erinnert noch an Ueberirdisches. Im übrigen sitzt als Madonna in Tracht und Aussehen eine schlichte, florentinische Bürgersfrau vor uns. Sie ist Lukrezia Boti, Filippos Ehegespons. Und auf ihrem Schoße strampelt — als kleiner Jesus — ganz vergnügt ihr Söhnchen, der wenig schöne, aber recht gesunde kleine Filippino.

Um Mißverständnissen vorzubeugen, muß jedoch betont werden, daß der von Filippo eingeführte, von späteren Künstlern oft und selbst von einem Raffael teilweise verwandte „Realismus“ in der Madonnenmalerei von jeder Trivialität der Auffassung unendlich weit entfernt ist. Und daß hierdurch das „ideale“ Madonnenbild nicht verdrängt wurde und nicht verdrängt werden sollte, beweisen uns Werke seiner Schule und seines eigenen Sohnes **Filippino Lippi.** Die schönste Madonna des letzteren ist jene in einem Tabernakel an der Via S. Margherita in Prato. Vor einem kostbaren antiken Sarkophage, mit einem Blicke warmer Liebe auf ihr Kind im Arm, das segnet und die Weltkugel trägt, steht Maria, in langer, weißer Umhüllung, eine ätherische Gestalt. Aus den Hintergrund verschleiernden, weißen Wolken lugen oben mit gefaltenen Händchen eine reizende Reihe kleiner Englein hervor. Die Kirche der Badia zu Florenz besitzt ebenfalls ein Hauptwerk des Meisters.

Die gefühlvollsten, den Beschauer vielleicht am meisten ergreifenden Madonnen des Quattrocento malte **Sandro Botticelli** (1446—1510). Man läßt ihn aus der Filippo Lippi-Schule hervorgehen, muß aber zugeben, daß er im Formalen mehr an Verrocchio erinnert. Wie für Filippo Lippis Madonnen eine Lukrezia, soll für jene Botticellis eine Simonetta Vorbild gewesen sein. Und diese Simonetta soll den Schwindsuchtskeim in sich getragen haben. Daraus will man das Schmächtige, Aetherische erklären, das die Madonnen Botticellis charakterisiert. Hier hat man denn doch wohl ohne genügenden Grund stark und trivial phantasiert. Botticelli war keine vor Lebenslust und Sinnenfreude übersprudelnde, sondern im Gegenteil eher eine melancholische, auf jeden Fall tief religiöse Natur. Er war nahe daran, das Ordensgewand der Dominikaner zu nehmen. In späteren Jahren unter dem Eindruck der Bußpredigten Savonarolas steigerte sich seine Frömmigkeit fast bis zur fanatischen Leidenschaft. Am Hofe der Medici, als Freund des Lorenzo, im Verkehr mit dem Dichter Angelo Poliziano glich sein Dasein einem poetischen Traumleben. Seine Neigung zum Schwärmerisch-Sentimentalen konnte ihn aber in der Madonnenmalerei nur auf die Pfade verweisen, die ein ähnlicher Träumer, der Sienese Simone Martini, vor ihm gewandelt war.

In seinem frühesten Werk, einer Madonna im Spital der Innocenti in Florenz, hat Botticelli offenbar an ein Gemälde des Filippo Lippi in den Uffizien angeknüpft. Beide Male sehen wir, wie ein Engelknabe den an seiner Mutter heraufkletternden kleinen Jesus hierbei unterstützt. Hier wie auf dem Bilde mit dem schönen Rahmen und der Unterschrift: Ave Maria gratia plena im Palazzo Corsini zu Florenz, das in halber Gestalt

die Mutter mit dem Kind auf dem Arm zeigt, wird man vielleicht auch an Verrocchios Typisierung gemahnt.

In den folgenden Werken aber hat sich Sandro Botticelli selber



Photogr. Verlag J. Löwy, Wien.

Abbildung 21.

Sandro Botticelli, Madonna aus der Casa Canigiani. Wien, Akademie.

(Siehe Seite 35.)

gefunden. Und in seinen Madonnen spiegelt sich nur noch sein ureigenstes melancholisches, träumerisches Wesen wider. Die mater dolorosa, die schmerzerfüllte Mutter, deren Seele ein Schwert durchdringt, die alle die Leiden, die das göttliche Kind in ihrem Arm später erdulden sollte, im voraus weiß und bereits innerlich miterlebt, malt uns der Meister immer

wieder. So umfaßt sie auf dem Bilde im Louvre zu Paris wehmutsvoll sinnend ihren Knaben, der ihr Trost zuzusprechen scheint. Der Johannesknabe, der das tiefe Sinnen von Mutter und Kind noch nicht versteht, blickt neugierig zu ihnen auf.

In dem Werk im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand sitzt Maria mit dem kleinen Jesus vor der aufgeschlagenen Heiligen Schrift. Das Kind, um dessen linkes Aermchen sich — als Leidenssymbol — die Dornenkrone schlingt, weist mit einem Finger auf eine Stelle aus den Propheten und blickt zur Mutter empor, als wolle es sagen: „Siehe, all dies habe ich dereinst zu leiden, aber ich tue es gern zum Heile des Menschengeschlechtes.“ Und als könne sie den Inhalt der Worte noch nicht voll erfassen, blickt Maria auf das hehre Buch hernieder.

Bei des Malers Madonnen in Santa Maria Nuova zu Florenz und im Museum zu Neapel blickt die Jungfrau wehmütig träumend auf das göttliche Kleinod in ihrem Arm. Devot umstehen sie reizvolle jugendliche Engel und der liebliche kleine Johannes.

Durch ihren Symbolismus interessant, in ihrer Art einzig ist die Mariendarstellung in der Galerie Chigi zu Rom. Ein bekränzter Jüngling reicht Aehren und Trauben dar, die Zeichen für Brot und Wein. Und das Jesuskind segnet die Gaben. Das letzte Abendmahl, die unblutige Erneuerung des Opfers auf Golgatha, die heilige Messe, die heilige Kommunion, das allerheiligste Altarssakrament sind hier vorbedeutet. Maria blickt in geheimnisvollem Staunen auf die Gaben nieder und greift nach einer Aehre.

Auf einem Bilde in der Nationalgalerie zu London sehen wir wieder die von traurigen Gedanken gequälte, in eine bange Zukunft blickende, sorgenvolle Mutter, ihr liebes Kind innig umfassend. Wie treuherzig blicken die Aeuglein des kleinen Jesus, der sich liebevoll an die Mutter schmiegt, zu dieser empor! Nichts läßt der Knabe unversucht, um das betrübte Mutterherz zu trösten.

Eine Steigerung erfährt das hier zum Ausdruck gebrachte reiche Gefühl noch auf der Tafel aus der Casa Canigiani in der Akademie zu Wien. Völlig versunken in tiefem Schmerz preßt hier Maria die fieberheiße Wange an des geliebten Kindes Stirn. Wahrhaft rührend ist der mitleidende, ängstliche Blick, mit dem diesmal der Kleine die innere Qual der Mutter gewahrt. Soeben hatte er noch harmlos mit den beiden reizenden Engelknaben gespielt, die daneben stehen. Der eine verwahrt in dem zum Schoß gefaltenen Gewand schier zahllose prächtige Rosen, von welchen Klein-Jesus auch etliche erhielt. Aber kaum hatte er den inneren Schmerz der Mutter wahrgenommen, so ist er hastig zu dieser



Photogr. Alinari.

Abbildung 22.

Sandro Botticelli, Die Jungfrau Maria mit Jesus und Johannes.
Florenz, Galerie Pitti.

(Siehe Seite 37.)

geeilt. Zitternd greift Maria nach ihres Lieblings kleinen Händen, von welchen sie weiß, daß sie einst eiserne Nägel durchbohren werden.

Voll sorgender Mutterliebe blickt auch auf dem Botticellibilde in der Gemäldegalerie zu Turin Maria auf ihr Kind, dem sie gerade die Brust reicht. Links schaut voll sehnsüchtigen Verlangens, es zu herzen, der kleine Johannes auf das Christkind. Rechts hat sich ein Engel eingefunden.

Ein ergreifendes Idyll malte Botticelli in seiner Madonna del Passeggio im Pittipalast zu Florenz. Der in einem Blumengarten mit ihrem Kinde wandelnden Gottesmutter ist der Johannisknabe begegnet. Maria beugt sich nieder und reicht ihren Knaben dem kleinen Johannes hin. Dieser umschlingt das Jesulein fast heftig mit seinen Aermchen und küßt es inbrünstig auf die Wange. Tiefes seelisches Leiden spricht diesmal nicht allein aus der Mutter Zügen, sondern auch aus jenen des Kindes schon. Wie willenlos senkt es sein Köpfchen zu dem liebkosenden Johannes nieder. Mit seinen Händchen streichelt es den Johannesknaben, dankbar selbst dafür, einen Menschen gefunden zu haben, der seine Liebe zur Menschheit anerkennt, diese unermeßliche grenzenlose Liebe, die sich blutig am Holze des Kreuzes aufopfert.

Die thronenden Madonnen des Botticelli konnten natürlich ihrer Bestimmung gemäß nicht so tief tragisch gestimmt sein. Eine Neigung zur Schwermut verleugnen aber auch sie niemals, die in bezug auf kompositionelle Motive von Fra Angelico ersichtlich abhängig sind. Zwei Madonnen mit Heiligen von ihm besitzt die Akademie zu Florenz. Bei der schlichter aufgefaßten umgeben Johannes der Täufer und Maria Magdalena, Franziskus und Katharina den Thron, während die beiden Mediceer-Heiligen Cosimo und Damian vorn knien; bei der auf prunkvollerem Thron erhöhten stehen vier Engel dem Sitze Mariens zunächst: zwei, welche Leidenswerkzeuge Christi, Dornenkrone und Nägel vorweisen, zwei, welche die Vorhänge des Thronbaldachins zu beiden Seiten geöffnet halten. Unterhalb des Thrones sind sechs Heilige postiert, rechts: Johannes der Evangelist, Ambrosius, Barbara, links: Johannes der Täufer, Augustinus, Michael.

Eine ansprechende Komposition ist die im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, welche die Madonna zwischen den beiden Johannes in einer Gartenlaube zeigt, blätter- und blumenumrankt, umgeben von Vasen mit leuchtenden Rosen. Eine andere Madonna Botticellis ebendort steht aufrecht vor ihrem Thron. Das segnende Kind, das sie umfaßt, hat sie auf die rechte Seitenlehne des Thronsessels gestellt. Ringsherum halten sieben mit Rosen bekränzte Engel in mit Blumen geschmückten Vasen brennende

Kerzen. Lobsingende Engel umschließen eng den Thron der heiligen Jungfrau in einem Bilde der Uffizien zu Florenz.

Welche entzückende Engelsköpfe dem Pinsel Botticellis gelangen, erkennt man auch in seinen sogenannten Magnifikatbildern in den



Abbildung 23.
Sandro Botticelli, Magnificat. Florenz, Uffizien.
(Siehe Seite 38.)

Uffizien sowie im Louvre zu Paris. Zwei Engel halten über Maria eine Krone, die in den Strahlen erglänzt, die von dem oben in Taubengestalt schwebenden Heiligen Geiste ausgehen. Drei weitere Engel halten ein Buch aufgeschlagen, in welchem die Worte des Lobgesangs Mariä, wie sie der Evangelist Lukas im ersten Kapitel aufgeschrieben hat, zu lesen sind. Das Jesukindlein auf der Mutter Schoß weist gerade mit der Hand

auf den Text: „Magnificat anima mea Dominum“ und wie entgeistert, mit in weite Fernen schauendem, seherischem Blick stimmt es den Hymnus zu Ehren seiner Mutter an.

Fra Angelico, Fra Filippo und Botticelli waren die bahnbrechendsten und interessantesten florentinischen Maler für die Geschichte des Marienbildes. Unter dem Einflusse dieser stehen mehr oder weniger sämtliche anderen Florentiner Meister. **Baldovinettis** (geb. 1427) thronende Madonnen sind Nachahmungen jener des Fra Angelico. **Lorenzo di Credi** (1459—1537), der aus der Schule Verrocchios (geb. 1435) stammt, hat das Volle, fast zu Ueppige der Körperlichkeit, besonders der kleinen Jesus und Johannes, sicher von diesem Meister entlehnt. Aber seine Madonnen sind völlig abhängig von der durch Filippo Lippi neu geschaffenen Auffassung. Seine beiden Madonnen in Rom, in der Galerie Borghese mit dem sich vor dem Jesulein verneigenden — sehr fetten — kleinen Johannes, in der Galerie des Kapitols mit zwei Engeln gehören zu seinen erfreulichsten Leistungen.

In London, Paris, Dresden befinden sich weitere Madonnen von ihm. Zu London, Paris, Budapest, Glasgow, Modena sind ferner solche, die zwar als Verrocchio bezeichnet, aber wohl nur aus dessen Werkstatt kamen und in der Hauptsache eben von seinem befähigtesten Schüler Lorenzo di Credi herrühren werden. Die Marienbilder des **Benozzo Gozzoli** (geb. 1420) zu Wien, Cöln und Castel Fiorentino zeigen diesen Meister abhängig von Lippi und als Schüler Fra Angelicos.

Im Rathaus von San Gimignano in der sienesischen Provinz malte der dorthin berufene **Ghirlandajo** (geb. 1449) die Mutter Gottes mit dem Jesuskinde auf dem Knie, wie dasselbe den von einem Engel gehaltenen Johannisknaben liebkost. Aus des Meisters sienesischer Zeit stammt offenbar auch seine „Madonna in der Glorie“, mit vier sie verehrenden Heiligen zu ihren Füßen, in der Pinakothek zu München. Ghirlandajos thronende Madonnen mit umgebenden Engeln und Heiligen dagegen in den Uffizien und in der Akademie zu Florenz sowie in der Kathedrale zu Lucca erscheinen ersichtlich von der Kunst Fra Angelicos stark beeinflußt.

Von zwei thronenden Madonnen des ebenfalls zur Arbeit in das Rathaus nach San Gimignano berufenen Florentiners **Pier Francesco** (um 1480—1523) sind vor der einen Thomas von Aquin und Justus kniend gegeben; die andere dagegen umstehen in gewohnter Weise Franziskus und Fina, Johannes der Täufer und Gregorius. Mit diesem Künstler darf der aus Umbrien stammende **Piero della Francesca** (1423—1492) nicht verwechselt werden, der seine helle, klare Farbengebung Domenico Veneziano verdankt, sich im Formalen seiner Madonnen an

Fra Angelico, in den kompositionellen Motiven an Fra Filippo anlehnt. Sein hervorragendes Talent für fein durchgearbeitete Perspektive und landschaftlichen Hintergrund kommt auch in seinen Marienbildern wirksam zur Geltung, besonders prächtig in jenem im Louvre zu Paris.

Florentiner Bildhauer.

Von den Florentiner Malern der Frührenaissance sind in bezug auf die künstlerische Ausgestaltung der Madonnendarstellung die Florentiner Bildhauer der gleichen Epoche nicht zu trennen. Maler und Bildhauer arbeiten hier zusammen. Die einen entlehnen Motive von den anderen und verarbeiten dieselben. So war die Kunst des **Giovanni Pisano** (1250–1320) ohne die des Guido, des Duccio, des Giotto nicht möglich. Des Giovanni Pisano lebendige und innige Beziehungen zwischen Mutter und Kind verratende plastische Madonnen im Campo Santo zu Pisa, in der Kathedrale zu Prato (siehe Bild) und in der Sakristei der Kathedrale zu Pisa sind durchaus auf der von Guido da Siena in seiner Madonna von San Domenico geschaffenen Grundlage gearbeitet. Ebenso knüpften die della Robbia und Donatello an durch Fra Filippo Lippi gegebene Motive an. Während uns selbst ein hervorragender sienesischer Künstler wie **Jacopo della Quercia** (1371–1438) auch in späterer Zeit noch in seiner Arbeit in der Sakristei der Kathedrale zu Ferrara ein Werk — sowohl was die heilige Mutter als auch das auf ihrem rechten Knie stehende Kind angeht — von fast steifer Bewegungslosigkeit und Feierlichkeit gibt, ist der unbekannte **Meister der Pellegrinikapelle** wohl einer der ersten, welcher der schlichten, bewegten Natürlichkeit und Anmut, die uns an den Madonnen der della Robbia und des Donatello erfreuen, vorgearbeitet hat. Seine heilige Jungfrau mit dem auf ihrem Schoße so sprechend natürlich gelagerten, schlummernden Jesusknaben im Museum des Louvre zu Paris, sowie die dem Meister der Pellegrinikapelle ebenfalls mit vollem Recht zuzuschreibende im South Kensington-Museum zu London, welche Maria und den kleinen Jesus in herzlicher Umschlingung, Wange an Wange gelehnt zeigt, seien zur Maßnahme genannt.

Luca della Robbia (1400–1482) war eine Natur, bei der so recht Liebe zur Gottesmutter sozusagen den Meißel führte. Nicht nur mit offen-

barer Freude hat er das Thema häufig behandelt, auch in großer Mannigfaltigkeit hat er es verschiedenartig gestaltet. Das Bronzerelief an der



Abbildung 24.

Madonna mit Kind von der Kathedrale in Prato. Von Giov. Pisano

S. 20 aus Venturi-Schreiber, Die Madonna. Leipzig, J. J. Weber.

(Siehe Seite 40.)

Sakristeitür der Kathedrale zu Florenz, das Maria sitzend gibt, mit dem segnenden Kind auf dem Schoß, von zwei betenden Engeln umgeben, ist eine seiner frühesten Kompositionen. In vielen seiner Werke war es

dem Luca darum zu tun, die Göttlichkeit des Kindes Jesu demonstrativ zu betonen. Maria ist dann nur als Hüterin des ihr von Gott anvertrauten himmlischen göttlichen Kleinods gedacht. Maria, die mit heiliger Scheu das Kind zart umfaßt und betrachtet und deren Gewandung durch die antikisierende vornehme Linienführung wirkt, tritt fast in den Hintergrund gegenüber dem Gott in Kindergestalt, der entweder feierlich segnet (Madonnen von San Pierino, auf dem Wappen der Aerztezunft in Or San



Abbildung 25.
Luca della Robbia, Madonna der Via dell'Agnolo. Florenz, Bargello.

(Siehe Seite 41.)

Michele) oder ein Schriftband in den Händchen ausgebreitet hält, worauf man die Worte liest: Ego sum lux mundi (Madonnen von Urbino und im Findelhaus zu Florenz).

Das Kind der von zwei Vasen mit Blumen tragenden Engeln flankierten Madonna von der Via dell'agnolo (Florenz, Palazzo Bargello, jetzt Museo Nazionale) segnet nicht nur mit der Rechten, sondern trägt außerdem noch die Spruchrolle mit der genannten, die allmächtige Gottheit bezeugenden Inschrift in der Linken.

Eine Erfindung des Luca dürfte das häufig von ihm gegebene, eigenartige Motiv sein, daß er Maria hinter einer Rampe, gleichsam stehend, nur in halber Gestalt sichtbar gibt, während der Jesusknabe auf eben dieser Rampe, auf der Brüstung, mit beiden Füßchen steht.

Eine gemalte Poesie ist des Meisters „Jungfrau im Rosenhain" im Museo Nazionale zu Florenz. In der linken Hand hält der kleine Jesus einen Apfel, mit der rechten greift er, freudig bewegt, nach einer Blüte der umgebenden Rosenstöcke. Ganz ähnlich greift das göttliche Kind — in der Sammlung Liechtenstein zu Wien — nach einer Lilie, deren Stengel sich ihm, zuvorkommend gleichsam, entgegenneigt.

Von bestrickendem Reiz sind die beiden sogenannten Madonnen dell' Impruneta. An der Mutter Brust gelehnt, gibt sich hier das Kind ahnungslos erquickendem Schlummer hin. Auch im South Kensington-Museum zu London ist der auf der Mutter Schoß weich gebettete Kleine gerade im Begriff einzuschlafen.



Abbildung 26.
Luca della Robbia, Jungfrau im Rosenhain.
Florenz, Museo Nazionale.
(Siehe Seite 43.)

Zwei weitere reizvolle Kompositionen Lucas besitzt das Museo Nazionale zu Florenz. In der einen Darstellung umfaßt der diesmal sehr kräftig und gesund gegebene Knabe mit beiden Händchen krampfhaft einen Apfel. Das Köpfchen ruht an Mariens Kinn. Und die Aeuglein blicken halb schalkhaft, halb ängstlich in die Ferne, ob nur keiner komme, den sorgsam gehüteten Apfel zu rauben. Das andere Bildwerk, die „Jungfrau mit dem Kinde im Wickelkleid" zeigt uns Maria und das Jesulein in herzlichster Umarmung. Entzückend ist das gegenseitige Liebesgefühl ausgedrückt. Das anmutige, sanfte Gesicht der Madonna, das runde, vollwangige Köpfchen des Knaben sind trefflich modelliert.

Mit der rechten Hand das Gewand der Mutter fassend, in der linken einen Apfel, so erscheint uns das Kind der Madonna aus der Sammlung des Marquis Carlo Viviani della Robbia.

Als Beweis dafür, wie bei den Madonnen Lucas mit der Zeit an Stelle des Hieratisch-Feierlichen immer mehr ein Familiär-Intimes tritt, mögen die wertvollen Stücke des Meisters im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gelten. Bald liebkost der Kleine die Mutter, bald faßt er sie,

schalkhaft spielend, mit beiden Händchen am Gewand; dann umhalst er die Mutter traut, dann steckt er, kindlich verlegen, den Finger in den Mund. Die im Ausdruck familiärer Zwanglosigkeit am weitesten gehende Madonna ist jene zwischen den zwei betenden Engeln, die den Kleinen unter dem linken Aermchen kitzelt, worauf er in natürlicher Reflexbewegung mit beiden Beinchen mächtig strampelt.

Sind so, gleichsam auf den Spuren Filippo Lippis, die Madonnen des Luca della Robbia aus Verkörperungen der sublimen Idee von der Menschwerdung Gottes durch Maria die Jungfrau, allmählich schlichte Schilderungen trauten Familienglücks geworden, so ging sein Neffe **Andrea della Robbia** (1435—1525) wieder zur Verbildlichung des göttlichen Geheimnisses zurück. Doch auch er knüpfte hierbei an ein von Fra Filippo beliebtes Motiv an. Das göttliche Kind liegt — auf kleiner Erhöhung — auf dem Boden. Maria ist vor demselben niedergekniet und betet es an. Durchgängig ist ein Schwarm von Engeln — meist in halber Gestalt gegeben oder auch nur als beflügelte Köpfchen — Zeuge der Anbetung des Gotteskindes durch die Mutter. Häufig erscheint Gott Vater, mitunter auch der Heilige Geist, in Gestalt der Taube, zugegen. Die hohe Würde Mariens ist zuweilen dadurch betont, daß von Engelshänden eine Krone über der heiligen Jungfrau Haupt gehalten wird. Engel halten vielfach ferner ein Spruchband, das außer der Inschrift Gloria in Excelsis Deo auch die betreffenden Noten für die Gesangmelodie enthält.

Als derartige bedeutendste Kompositionen des Andrea della Robbia seien nun genannt jene mit der Unterschrift: „Verbum caro factum est de Virgine Maria“ im Casentino zu Verna, drei kleinere im Museo Nazionale zu Florenz, eine im Musée de Cluny zu Paris, eine in der Sammlung Fould ebenfalls in der französischen Hauptstadt.

Zumal diese letzte Madonna weist in der Modellierung stilistische Eigentümlichkeiten auf, die keinen Augenblick darüber im Zweifel lassen, daß Andrea, wie das auch natürlich ist, in der Werkstatt seines Onkels von diesem viel gelernt hat. Bei zahlreichen Wiedergaben der Madonna sind auch die Motive die von Luca vorher verwandten. So läßt auch er gelegentlich das Kind auf einer Brüstung vor Maria stehen, z. B. in dem Tympanonrelief jetzt im Dommuseum zu Florenz. In sehr vielen seiner Arbeiten hat, wie bei Luca, der Kleine den Finger im Mund. Eine eigenartige Nuance des Andrea ist die, daß er, wenn Gott Vater und der Heilige Geist in der Darstellung zugegen sind, die Anwesenheit des ersteren nur durch seine zwei, wie wohlgefällig hinweisend ausgebreiteten Hände kundgibt. Man beachte dies betreffend des Meisters „Heilige Jungfrau der Architektenzunft“ im Museo Nazionale (Pal. Bargello) zu Florenz und seine Madonna von Bertello.



Photogr. Alinari.

Abbildung 27.
Andrea della Robbia, Die Madonna der Architekten. (Konsole von Francesco di Simone.)
Florenz, Bargello.

(Siehe Seite 44.)

Zuweilen sind Andreas Madonnen von Heiligen umgeben, von zweien: am Portal des Domes von Prato und auf dem Campo Santo zu Arezzo, von vieren: auf dem Altarwerke von Gradara, von sechsen: auf jenem der Mediceerkapelle in Santa Croce zu Florenz. Namentlich die letztere Arbeit mit den frei gruppierten, innerlich bewegten, umgebenden Heiligen läßt die Beeinflussung durch Fra Angelico ganz deutlich erkennen.

Engel fehlen fast niemals in Andreas Arbeiten. Geflügelte Seraphimköpfchen, Girlanden und Blumen schmücken auch meistens den Rahmen.

Als selbständigste, von Lehrmeistern und Vorbildern losgelösteste Gruppe kann wohl die der folgenden, in der letzten Lebensperiode des Meisters ausgeführten Werke gelten: „Heil. Jungfrau mit dem Kissen" (Museo Nazionale); „Maria mit Kind" im Hospital von Santa Maria Nuova zu Florenz und im Rathause von Stia, wo beidesmal der kleine Jesus ein Vögelchen in der Rechten hält; Tympanon am Portal der Kathedrale von Pistoia mit vier Engeln; Tympanon am Hauptportal der Kirche der Madonna della Quercia zu Viterbo, wo Maria von zwei Heiligen umgeben ist und von zwei Engeln gekrönt wird. Ebenfalls von zwei Engeln gekrönt und von vier Heiligen umgeben wird die Madonna auf den Altarwerken der Antoniuskapelle in Camaldoli und der Kirche von Verna. Die devotionelle Stimmung, welche diese beiden letzten thronenden Madonnen beherrscht, hat der Künstler durch Unterschriften verstärkt. Die unter der einen Arbeit lautet: Ave Maria gratia plena, die unter der anderen: Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix. Die Mutter Gottes zwischen den Heiligen Dominikus und Jakobus im Tympanon der Kirche von Ripoli bei Florenz gehört ebenfalls zu den besten, namentlich im Gesichtsausdruck der beiden Heiligen, durchgeistigtsten Schöpfungen des Meisters.

Andrea della Robbia führte ein sehr glückliches Familienleben. Sieben Knaben, die ihm sein Weib gebar, belebten das Heim. Alle wurden religiös erzogen und zur Kunstbetätigung angeleitet; zwei, Marco und Paolo, traten in den Dominikanerorden ein. Dem Giovanni allein gelang es noch in der vom Vater und dessen Onkel betriebenen Kunst einigermaßen berühmt zu werden. **Giovanni della Robbia** (um 1480—1523) bildet gleichsam das letzte nennenswerte Glied in der Künstlerkette der della Robbia. Ohne jede Originalität klingt in seinen Madonnen nur die Art seiner Vorfahren leise verhallend aus. Es genügt daher, seine bedeutendsten Arbeiten kurz zu verzeichnen: Maria und Kind zwischen zwei betenden Engeln auf den Lavabos in San Niccolo da Tolentino zu Prato und in der Sakristei von Santa Maria Novella zu Florenz, Madonna mit vier Heiligen, von zwei Engeln gekrönt, in San

Giacomo zu Gallicano; mit Heiligen und Engeln in der Kathedrale zu Arezzo; in Santa Croce zu Florenz; in San Medardo zu Arcevia; das Tabernakel delle Fonticine in der Via Nazionale zu Florenz; eine Madonna im Palazzo des Marchese Vieri-Canigiani; zwei im Palazzo Vincigliata, ebenfalls zu Florenz.

Als eine Arbeit der della Robbia-Werkstatt im allerengsten Sinne muß auch das Tympanonrelief der Badia zu Florenz, eine anmutige Maria mit Kind und zwei verehrenden Engeln, von der Hand des Benedetto Buglioni gelten.



Photogr. Alinari.

Abbildung 28.

Donatello, Die Anerkennung des Kindes. Bronzerelief in der Basilika di S. Antonio, Padua.

(Siehe Seite 48.)

Donatello (1386—1466), der andere große Florentiner Plastiker des Quattrocento, kommt in vielen seiner Madonnen der Auffassung des Luca della Robbia sehr nahe. Man braucht deswegen nicht an gegenseitige Beeinflussung zu denken. Weit wahrscheinlicher ist, daß beide für einen großen Teil ihrer Bildwerke aus derselben Quelle schöpften. Beide Meister arbeiteten eine Zeitlang in Siena. Hier lernten sie an den Bildern der Trecentomaler den Ausdruck weicher, sehnender Empfindung kennen. Sie nahmen wahr, daß er für die Madonnen-Wiedergabe außerordentlich passend war und suchten das hier Gelernte, soweit es die schwerer handliche Materie gestattete, in der Bildhauerkunst zu verwerten. Donatellos

Wiedergaben der heiligen Mutter mit dem Kind im Arm an den Grabmälern Johanns des XXIII. im Baptisterium zu Florenz und des Raynaldo Brancacci in San Angelo a Nilo zu Neapel zeigen noch am ehesten klassische Ruhe und Feierlichkeit.

Bald aber wird kraft sienesischer Einflüsse lyrisches Gefühlsleben vorherrschend. In dem Marmorrelief aus der Casa Pazzi zu Florenz, jetzt im Berliner Museum, hat Jesus sein Köpfchen fest an die Mutter gepreßt. In einem ansprechenden Bronzerelief ebenda faltet der kleine Christus selbst seiner Mutter die Hände zum Gebet. In einem Straßentabernakel am Albergo di Londra zu Verona und im Louvre zu Paris drückt Maria das Kind voll heißer Inbrunst an Herz und Wange. Im South Kensington-Museum zu London betet die heilige Jungfrau das diesmal ganz gewickelte Kind auf ihrem Schoße an. Voller Mutterfreude betrachtet sie dasselbe in einem Stuckrelief des Berliner Museums; in botticellesker Traumverlorenheit neigt sie jedoch schwermütig ihren Kopf zu ihm herab in einem weiteren Marmorrelief ebenda.



Abbildung 29.
Michelangelo Buonarroti, Madonna an der Treppe der Casa Buonarroti zu Florenz.

(Siehe Seite 50.)

Klassisch-ruhig durch die gemessene, antikisierende Linienführung, aber doch zugleich durch die intime Umarmung von Mutter und Kind überaus herzlich wirkt das Madonnenbildnis in der Hintergrundsarchitektur des Bronzereliefs „Anerkennung des Kindes" am Hochaltar des Santo zu Padua.

Gelegentlich fügt Donatello seiner Komposition auch Engel hinzu und gestaltet sie dadurch besonders lebendig und freundlich. Diesbezüglich



Abb. 30. Palma Vecchio, Die Heilige Familie. Venedig, Akademie.

(Siehe Seite 183.)

seien genannt das Marmortabernakel der Medicikapelle bei Santa Croce zu Florenz; Bronzemedaillons im Louvre zu Paris und in der Sammlung Hainauer zu Berlin, sowie die von zwei betenden und zwei musizierenden Engeln umgebene Madonna im Besitz von Werner Weisbach, ebenda.

Die Madonnen der übrigen Florentiner Plastiker des Quattrocento sind wohl alle mehr oder minder künstlerisch abhängig von Donatello oder den della Robbia. In Rosselinos Arbeiten — z. B. im South Kensington-Museum zu London und in der Sammlung von Gustav Dreyfuß zu Paris — sind die Züge der Madonna stets durch ein freudiges Lächeln verklärt; das Jesukind erscheint ebenso meist heiter gestimmt. Des Mino da Fiesole Madonna im Museo Nazionale zu Florenz erfreut durch die überaus duftige, zarte Modellierung, besonders der Halspartie und des Schleiers um Hinterkopf und Hals. Im Gegensatz hierzu erscheinen die Augenlider zu massig und wirken schwerfällig. Breit und ohne zu detaillieren erscheint der grobkörnige Marmor modelliert bei Benedettos da Maiano Madonna in der Kathedrale zu Prato. An Matteo Civitalis



Abbildung 31.
Michelangelo Buonarroti, Madonna in der Liebfrauenkirche zu Brügge.
(Siehe Seite 50.)

Mater nutriens in der Dreifaltigkeitskirche zu Lucca, bei der ebenfalls auf feinere Nuancierung verzichtet wurde, stört das zu volle, massige Kinn und der zu breite Mund Mariens.

Später fallen dann die Madonnen von **Michelangelo Buonarroti** (1475—1564), jene im Medaillon im Museo Nazionale und die sog. „an der Treppe" in der Sammlung Buonarroti in Florenz durch ihre kraftvollen, fast männlichen Formen auf. Demgegenüber gelang es demselben großen Meister doch, in seiner heiligen Jungfrau der Liebfrauenkirche zu Brügge ein Werk reizvollster, weiblicher Anmut zu schaffen. An machtvollem Ausdruck, starken, ja stürmischen Empfindens wird die marmorne Madonna in der Grabkapelle der Mediceer in San Lorenzo zu Florenz allerdings von keiner der früheren annähernd erreicht.

Paduas Meister.

Der weitgehende, künstlerische Einfluß, den Florenz ausübte, war zumal im fünfzehnten Jahrhundert in ganz Italien zu spüren. Padua und Venedig blieben hiervon nicht unberührt. Paduas größter Künstler, **Andrea Mantegna** (1431—1506), der seinerseits wieder für die venezianische Kunst sehr maßgebend war, lernte an Werken Donatellos, die Padua besaß. Hierdurch erhielt die durch Squarciones Kreis in Padua bereits vorhandene antikisierende Richtung noch Verstärkung. Dieses Wiedererwachen der Antike in der Renaissance-Kunst, das auch durch die Paduaner Universität mächtig gefördert wurde, ist in Mantegnas gemalten Verherrlichungen der Mutter Gottes meist erkenntlich. Das architektonische Beiwerk seiner gewöhnlich thronenden Madonnen, die hierbei verwandten Säulen mit den korinthischen Kapitälen und Reliefs mit mythologischem Inhalt, die üppige Ornamentierung, Girlanden, Früchte, die so zahlreichen, kleinen Engelsputten, gleichsam wiederauferstandene Eroten, Liebesgötter des Altertums, sind charakteristisch für seine Bilder.

Das prächtige Altarwerk in San Zeno zu Verona, eine der glänzendsten künstlerischen Schöpfungen zu Ehren der heiligen Jungfrau, die existieren, gibt den überführendsten Beweis für das Gesagte. „Maria mit dem Kind" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin zeigt auf dem Rahmen Putten mit den Leidenswerkzeugen Christi. Dieser hier von Mantegna betätigte Symbolismus ist wohl durch die Bekanntschaft mit Fra Angelicos gleicher Art veranlaßt. Scheinbar zahllose Engelsköpfe lobsingen der Jungfrau auf dem Gemälde in der Brera zu Mailand. Dieses musikalische



Abbildung 32.
Andrea Mantegna, Madonna della Vittoria. Paris, Louvre.
(Siehe Seite 52.)

Element stammt aus Siena. Maria mit dem kleinen Jesus und Johannes sowie dem heiligen Joseph und der Base Elisabeth stellt eine in bezug auf das Physiognomische recht ausdrucksvolle Komposition in der Galerie zu Dresden dar.

Verwandt in Auffassung und Stil mit diesem Original des Meisters sind Schulbilder im Museo civico zu Verona und in der Galerie zu Turin.

Ganz von der Hand Mantegnas sind wieder „Maria mit Kind in einer Landschaft" in den Uffizien zu Florenz, die Mutter und Kind in liebevollstem Verein gebenden Bilder in der Galerie zu Bergamo und im Museo Poldi Pezzoli zu Mailand sowie der Kupferstich B. 8.

Die in einer Rosenlaube hoch thronende Madonna della Vittoria im Louvre zu Paris ist von vier stehenden und zwei knienden Heiligen umgeben. Der zu Jesus aufblickende kleine Johannes steht auf des Thrones breitem, hohem Fußgestell, das als Relief Adam und Eva und den Sündenfall zeigt. Den gleichen symbolistischen Hinweis hat wieder Fra Angelico vor Mantegna in seinen Verkündigungsbildern oft gebraucht. Der prophetische Zusammenhang zwischen der alten Eva, die der Verführung der Schlange erliegt, und der „neuen Eva", Maria, die der Schlange den Kopf zertritt, sollte künstlerisch notifiziert werden. Diese treffliche Komposition Mantegnas wird an glänzender Wirkung von desselben Malers „Madonna in der Glorie nebst vier Heiligen" in der Sammlung des Marchese Trivulzi zu Mailand und jener mit dem heiligen Johannes dem Täufer und Maria Magdalena in der Nationalgalerie zu London nicht erreicht.

Venezianische Kunst.

Verhältnismäßig spät gelangte Venedig zur künstlerischen Blüte. Die nahen Beziehungen Venedigs zu Byzanz erklären das lange Festhalten der Lagunenstadt an byzantinischer Starrheit. Der Umbrier Gentile da Fabriano (um 1360—1428) führte wohl zuerst vom Byzantinismus losgelöste sienesisch-umbrische Elemente ein; etwas Anmutiges und Seelisch-Bewegtes hielt durch diesen fremden Künstler in der venezianischen Kunst Einzug. Der Boden war geebnet, auf dem sich die beiden ältesten Malerschulen Venedigs entwickeln konnten, die muranesische und die der Bellini.

Giovanni und **Antonio di Murano** sind deutscher Abstammung; so unterzeichnet sich der erstere gelegentlich als Johannes Alamanus. Aus dem Jahre 1446 stammt das Altarwerk der beiden Brüder — jetzt in der Akademie zu Venedig —, das die heilige Jungfrau mit dem Kind

auf prächtig geschnitztem Thron in venezianischer Gartenanlage zeigt. Sinn für Anmut und Kolorit streitet gleichsam noch mit der byzantinischen Ueberlieferung. Dieselbe beherrscht auch noch die Tafel eines jüngeren Muranesen, **Bartolommeo Vivarini,** aus dem Jahre 1464, welche die Gottesmutter mit dem schlafenden Knaben auf dem Schoß, umgeben von vier Heiligen, ebenda, darstellt.



Abbildung 33.
Luigi Vivarini, Madonna.
Venedig, Sakristei der Redentorekirche.
(Siehe Seite 53.)

Erst der noch jüngere **Luigi Vivarini** hat mit Byzanz völlig gebrochen. Die sechs Heiligen, die seine vor einem Vorhang thronende Madonna umgeben, erscheinen nicht nur selbst seelisch erregt, sondern stehen auch mit dieser in psychologischem Zusammenhang. Auf einem anderen Bilde dieses Künstlers in der Sakristei der Redentorekirche sitzt Maria vor einer Rampe, auf der Früchte liegen und zwei Engelknaben, bequem gelagert, musizieren. Auf einem Kissen weich gebettet, schlummert das Jesukindlein auf der Mutter Schoß. Diese blickt, die Hände zum Gebet zusammengelegt, andächtig zu dem kleinen Schläfer nieder. Das Werk ist von bestrickendem Reiz.

Carlo Crivelli (1440—1495) ist der erste Repräsentant venezianischer Prachtliebe. Daraufhin betrachte man seine Madonnen, z. B. in der Brera in Mailand und in der Pinacoteca Podesti in Ancona. Glänzende Diademe krönen ihr Haupt. Schimmernde Perlen schmücken die kostbare Gewandung. Quellende, saftige Südfrüchte an irgendeiner Stelle seiner Marienbilder als Ornament gleichsam anzubringen, ist eine immer wiederkehrende Eigenart Crivellis.

Jacopo Bellini (1400—1471) stand in einem Schülerverhältnis zu Gentile da Fabriano und lernte durch Andrea Mantegna, der sein Schwiegersohn wurde, paduanische Art kennen. In seinem offenbar frühen Madonnenbild in der Akademie zu Venedig ist allerdings davon noch wenig zu spüren. Aber auf seine Söhne haben sich diese Einflüsse vererbt. Von diesen, Gentile und Giovanni, hat sich nur der jüngere und begabtere Bruder der Madonnenmalerei in weiterem Umfange befleißigt. Viel hat **Giovanni Bellini** (1426—1516) sicher dem Antonello da Messina zu danken, der die Oelmalerei in Venedig einführte. Kraft dieser neuen Technik gelang es Giovanni vorzüglich, seine Madonnenbilder durch warmes Kolorit und verklärendes Licht leuchten zu lassen. Giovanni schuf auch das typische Modell für die venezianischen Madonnen: die in vollen üppigen Formen blühende, gesunde, schöne Frau. Er liebt es, Maria mit Kind, umgeben von zwei Heiligen, in halber Gestalt zu geben, so in der Akademie, einmal zwischen Magdalena und Katharina, und einmal zwischen Paulus und Georg (s. Abb. 34), im Louvre zu Paris zwischen Petrus und Sebastian. Auf einer anderen Tafel der Akademie umgeben die hoch thronende Madonna sechs Heilige, von welchen uns namentlich der heilige Franziskus vorn rechts und der heilige Sebastian — ein prachtvoller Akt! — vorn links durch den schwärmerischen Aufschlag ihrer schönen Augen fesseln. Berühmt sind die drei entzückenden Engel, die am Fuße des Thrones musizieren. Fast noch erhabener wirkt der dreiteilige Marienaltar in der Sakristei der Frari aus dem Jahre 1488. In schmaler Nische thront Maria. Umgebende Heilige, musizierende Engel erhöhen wieder die festliche Stimmung. Das Altarbild in San Zaccaria, die heilige Jungfrau, umgeben von Petrus und Katharina, Lucia und Hieronymus, mit dem Geige spielenden Engel, der auf der niedrigsten Stufe des Thrones sitzt, 1505 entstanden, war eine der letzten Arbeiten des hochbetagten Greises. Ein Schüler des Giovanni Bellini ist **Vicenzo Catena** (gest. 1531), dessen Madonna, die auf der Treppe eines Parkes die Huldigung eines Ritters mit turbanartiger Kopfbedeckung entgegennimmt, in der Nationalgaleri zu London, koloristisch sehr wirkungsvoll ist, aber zu sklavisch die Methode seines Lehrers nachahmt, um nicht etwas manieriert zu erscheinen.



Phot. Alinari.

Abbildung 34.
Giov. Bellini, Madonna mit St. Paulus und St. Georg. Venedig, Akademie.
(Siehe Seite 54.)

In dem Bilde des **Rocco Marconi** (gest. um 1525), der dem Künstlerkreis des Carpaccio angehörte, in der städtischen Gemäldesammlung zu Straßburg, sitzt Maria vor einer dunkeln Wand, vor der das weiße Kopftuch scharf absticht. Im Hintergrund links ist ein Stück Natur sichtbar. **Lazzaro Sebastiani** zeigt sich in seiner Madonna mit dem Kinde in der Akademie zu Venedig als Liebhaber grauer, kalter Farbentönung



Abbildung 35.
Giov. Bellini, Madonna mit sechs Heiligen und drei Engeln.
Venedig, Akademie.

(Siehe Seite 54.)

und schlanker Gestalten. Des **Benedetto Diana** beste Madonna ist jene mit vier Heiligen in freier Natur thronende in der Akademie. **Cima da Conegliano** (1460—1517) schwelgt in Farbenfülle. Seine Madonna zwischen Paulus und Johannes Baptista in Halbfiguren und seine große thronende, von sechs Heiligen umringte, mit zwei musizierenden Engeln, ebenfalls in der Akademie, bezeugen seine koloristische Begabung. Des



Abbildung 36.

Giorgione, Madonna zwischen S. Franziskus und S. Liberalis. Castelfranco, S. Liberale.

(Siehe Seite 58.)

Bartolommeo Montagna zwischen Sebastian und Hieronymus thronende Madonna, an gleicher Stelle, verrät deutlich mantegnesken Einfluß.

Alle die zuletzt genannten Meister sind übrigens mehr oder weniger auch von Giovanni Bellini künstlerisch abhängig.

Ein ganz origineller Kopf dagegen war **Giorgione** (1477—1511). Seine thronende heilige Jungfrau zwischen Sankt Franziskus und Liberalis, die jetzt noch in der Pfarrkirche seines Heimatsdorfes Castelfranco steht, ist das hervorragendste Zeugnis seiner Kunst. Giorgione war ein jugendlicher, träumerischer Phantast. Was Simone Martini für die Sienesen, Botticelli für die Florentiner, das war Giorgione für die Venezianer: gleichsam der lyrische Dichter unter den Malern seines engeren Vaterlandes. Das seelenvolle Auge Mariens, der schwärmerische Blick der beiden im Jünglingsalter gegebenen Heiligen beleben mächtig die Komposition. Geradezu bezaubernd aber wirkt die seelische Harmonie, die zwischen der sehr hoch thronenden Madonna und der ungemein fein empfundenen, sie umgebenden Landschaft zu bestehen scheint.

Das Ideal venezianischer Madonnenmalerei in bezug auf Fülle und Schönheit der Formen, Anmut der Typen, Schmelz und Glut der Farben, Wirkung des Lichts, Freiheit der Gruppierung bedeuten die Arbeiten des **Tizian**, Tiziano Vecellio (1477—1576), häufig, so in den Bildern in Wien in der Kaiserlichen Gemäldegalerie und — mit den Heiligen Agnes und Johannes dem Täufer — in der Sammlung Liechtenstein, erhöht noch ein beigefügtes Stück Natur die Stimmung. Die sog. Kirschenmadonna, ebenfalls im Wiener Museum, ist ein oft gepriesenes Kunstwerk. Vor einer Rampe sitzt Maria. Auf derselben schreitet der kleine Jesus mit Kirschen im Händchen, freudig bewegt dieselben vorzeigend, zu ihr hin. Der kleine Johannes vorn scheint auch für die Kirschen sehr interessiert. Sankt Joseph und Zacharias stehen beiseite. In berauschender Farben- und Lichtwirkung herrliche Frauen- und Männergestalten, so erscheinen uns des Meisters Madonnen in Dresden mit vier Heiligen, im Louvre mit drei Heiligen. Seine „heilige Jungfrau mit dem heiligen Antonius Eremita" in den Uffizien zu Florenz, auf welchem Bilde der kleine Johannes dem Jesulein Rosen überreicht, beweist, mit welcher Liebe der große Künstler Kinderleben beobachtet hat, und wie wirkungsvoll er es wiederzugeben verstand. Rührend im gleichen Sinne wirkt seine in idyllischer Landschaft gelagerte Maria mit dem Kinde, dem Johannesknaben und der heiligen Katharina in der Nationalgalerie zu London.

Zu den glänzendsten Schöpfungen Tizians gehört zweifellos das berühmte Altarbild in der Frari-Kirche zu Venedig, die sog. Madonna del Pesaro. In offener Treppenhalle von herrlichster Raumwirkung mit

zwei schier unbegrenzt nach oben strebenden Säulen thront die Mutter Gottes. Mit dem Kinde, das auf ihrem Schoß steht, scheint der heilige Franziskus von Assisi, dem sich der heilige Antonius von Padua beigesellt hat, in lebhafter, zwangloser Unterhaltung begriffen. Sankt Franziskus und der unterhalb der Madonna, fast im Mittelpunkt des Bildes gelagerte heilige Petrus scheinen für die unten mit Gefolge kniende Familie Pesaro



Abbildung 37.
Tiziano Vecellio, Madonna mit den Kirschen. (Heilige Familie.)
Wien, Gemälde-Galerie.
(Siehe Seite 58.)

Fürsprecher zu sein am Throne der Gebenedeiten. In der Luft tummeln sich auf einer Wolke zwei Engelknaben, die das Kreuzesholz tragen.

Die heilige Jungfrau mit dem Kaninchen in freier Landschaft im Louvre zu Paris bezeugt wie keines der vorher erwähnten Werke des Meisters Fähigkeit, mit Licht und Schatten gute Wirkung zu erzielen. Während Maria das Kaninchen festhält, trägt Katharina den Jesusknaben und zeigt ihm, der sich lebhaft dafür interessiert, den possierlichen kleinen Vierfüßler. Im Hintergrund hütet Sankt Joseph Schafe. Eine ebenso in bezug

auf die Lichtwirkung bedeutungsvolle Komposition stellt in der Pinakothek zu München die heilige Jungfrau dar mit dem schon etwas älteren, gesunden,



Abbildung 38.

Tiziano Vecellio, Madonna del Pesaro. Venedig, Sta. Maria dei Frari.

(Siehe Seite 58 u. 59.)

über kräftige Gliederchen verfügenden Jesusknaben. Am gleichen Ort ist noch ein anderes Bild Tizians, auf dem Maria dem Täufer rechts das Jesukind gerade hinüberreicht, während links ein betender Stifter kniet.

Die Bonifazio und Bassano geben nach Tizian nichts Neues mehr und erreichen ihn nicht. Nur **Paolo Veronese** (1528—1588) und **Robusto Tintoretto** (1518—1594) vermögen uns noch zu fesseln, ersterer durch seiner Farben Reichtum und die Pracht seiner Gewandungen, letzterer durch Tiefe der Empfindung und schimmerndes Spiel des Lichts. Wertvoller als Veroneses Werke in San Francesco della Vigna und San Barnaba in Venedig ist jene Madonna, die im Assunta-Saal der Akademie daselbst in einer Nische auf hohem Marmorfuße thront, umgeben von Hieronymus, Justina und Franz von Assisi, der den Johannesknaben stützt. Bei Tintoretto thront die Himmelskönigin immer auf Wolken in lichten Höhen, während unterhalb Heilige begeistert zu ihr aufblicken. Im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin sind es Lukas und Markus; in der Sammlung zu Modena: Katharina, Kolomba, die beiden Apostelfürsten und der Evangelist Johannes; bei der glänzendsten Leistung in der Akademie zu Venedig: Cäcilia, Antonius von Padua, Georg, Cosimo und Damian.

Des venezianischen Bildhauers **Tommaso Lombardi** (um 1560 bis 1620) vornehme Madonna mit dem Jesuskinde und dem Johannesknaben in „San Sebastiano" zu Venedig verdient hier Erwähnung.

Die Norditaliener.

Die übrigen norditalienischen Kunstschulen haben wohl ausnahmslos toskanischen und venezianischen Einfluß verspürt. Der Bolognese **Francesco Francia** (1450—1517) zeigt in seinen, von zwei Heiligen bezw. zwei Engeln umgebenen Madonnen in der Galerie Borghese zu Rom und in der Pinakothek zu München, sowie in seiner thronenden mit zwei betenden, zwei musizierenden Engeln und vier Heiligen in San Giacomo Maggiore zu Bologna Bekanntschaft mit venezianischen Vorbildern in bezug auf Formbildung, Farbengebung und Komposition, während er in einem anderen Bilde in München, wo Maria das auf dem Boden liegende Kind anbetet, ein Motiv des Florentiners Fra Filippo übernommen hat.

Der Ferrarese **Francesco Bianchi** (1487—1510) beweist mit seiner in einer Säulenhalle mit Fernsicht in weiter Natur hoch thronenden Madonna, der zwei auf den Stufen sitzende musizierende Engel sowie zwei Heilige beigesellt sind, daß ihn Venedigs Kunst, speziell Giorgione Vorbild war. Am Thronsockel vorne ist der Sündenfall in Nachahmung Mantegnas gegeben. Der Brescianer **Alessandro Moretto** (1498—1555) läßt in seinen thronenden Madonnen mit den Heiligen Antonius und Sebastian

sowie in jener mit den vier Kirchenvätern im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, besonders aber in seiner Himmelskönigin in Glorie mit Franziskus und den Einsiedlern Antonius und Paulus in der Akademie zu Mailand den ihn völlig beherrschenden Einfluß Tizians erkennen. **Bernardino Luini** (von 1475 bis 1535) und **Gaudenzio Ferrari** (1484—1549) bezeugen in ihren Darstellungen Mariens mit dem Kinde



Abbildung 39. B. Luini, Sta. Maria degli angeli. Lugano.
„Madonna mit den Jesus- und Johannesknaben."

(Siehe Seite 62.)

in „Santa Maria degli Angeli" zu Lugano (s. Abb. 39) und in der Mailänder Brera die nahe Verwandtschaft der lombardischen Schule mit der venezianischen in Fülle der Form und Wärme des Kolorits.

Den gewaltigen **Lionardo da Vinci** (1452 bis 1519) zählt die lombardische Schule mit Stolz zu den Ihren. Die meisten der mit dem Namen Lionardos bezeichneten Madonnen stammen im günstigsten Falle von Schülern her, die unter des Meisters Aufsicht arbeiteten, etwa von Boltraffio

oder Salai. Höchstens in einem solchen Zusammenhang mit Lionardo stehen die beiden Darstellungen Mariens mit dem Kinde in der Pinakothek zu München; die in der Beleuchtung so wirkungsvolle, ihr Kind nährende Mutter Gottes aus dem Hause Litta in der Eremitage zu Sankt Petersburg; das Fresko mit dem Stifter in San Onofrio zu Rom; die Madonna mit dem das Jesukind liebkosenden kleinen Johannes, jene, die außer den beiden Kindern die Base Elisabeth und einen Engel vorweist, der dem Jesulein eine Wage hinhält, beide im Louvre zu Paris. Als Hintergrund für seine Madonnenbilder hat Lionardo durch eigenartige Lichteffekte geheimnisvoll wirkende, felsige Gegenden geliebt. Die beiden „Madonnen unter den Felsen" in der Nationalgalerie zu London und im Louvre zu Paris, die, bei nur geringer Verschiedenheit der Motive, neben den beiden Kindern und Elisabeth, einen Engel zeigen, der das Jesukind hält, sind hierfür besonders charakteristisch und dürften noch am ehesten unter Mitwirkung des von Lionardo persönlich geführten Pinsels entstanden sein. Handzeichnungen zu Madonnenbildern in den Uffizien zu Florenz und in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand dürften ebenfalls vom Meister selbst herrühren. Ganz sicher von der Hand seines Schülers Giovanni Antonio Boltraffio (1467—1516) sind die im übrigen völlig lionardesk gehaltenen Gemälde der heiligen Mutter mit dem göttlichen



Abbildung 40.
Lionardo da Vinci, Vierge au rocher. Paris, Louvre.
(Siehe Seite 63.)

Kinde im Nationalmuseum zu Budapest und im Museum Poldi Pezzoli in Mailand, die lange Zeit als Originalarbeiten da Vincis galten.



Photogr. Alinari.

Abbildung 41. Carlo Dolci, Madonna mit schlafendem Jesuskind.
Rom, Galerie Corsini.

(Siehe Seite 65.)

Ein Bild des Veronesen **Caroto** (1470—1546) in der Akademie zu Venedig verdient durch das zur Anwendung gebrachte genrehafte Motiv

Erwähnung. Maria ist mit dem Nähen eines Gewandstückes beschäftigt, und das Jesukind, das auf dem Schoße steht, oder, besser gesagt, balanciert, hält sich mit dem linken Händchen am Kopftuch der Mutter fest und verwahrt mit dem rechten die Schere.

Ein interessanter Madonnenmaler war der Parmese **Correggio** (1494—1534). Er weiß durch den Zauber des Lichts seine Darstellungen zu verklären wie höchstens noch Tintoretto und Rembrandt, weniger in seinen Jugendwerken, etwa in Maria mit dem Kinde und zwei musizierenden Engeln in den Uffizien zu Florenz, mit Elisabeth und dem kleinen Johannes in der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen, mit dem Johannesknaben im Museo artistico zu Mailand, als in seinen späteren Arbeiten. Seine zwei von Heiligen umgebenen thronenden Madonnen in der Galerie zu Dresden, die sogenannten „des Heiligen Franz“ und „des Heiligen Georg“, wie die auch der „Tag“ genannte „des Heiligen Hieronymus“ in der Galerie zu Parma sind wahre Prachtstücke in tiefstes Dunkel getauchter blendender Lichterscheinungen. Großartig im selben Sinne wirken auch seine Madonnen in der Pinakothek zu Modena; „della scala“ in der Galerie zu Parma; mit den beiden Kindern im Pradomuseum zu Madrid; die gleichartigen von Casalmaggiore im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main und in der Galerie zu Budapest; die Madonna della Cesta in der Nationalgalerie zu London, und eine weitere das auf dem Boden liegende Christkind anbetende in den Uffizien zu Florenz.

Solch ein „Lichtkünstler“ wie Correggio übte dann auch auf Florentiner Künstler später seinen Einfluß aus, so auf **Carlo Dolci** (1616—1686). Dessen beste Arbeiten, Madonna mit Kind und Blumen in der Pinakothek zu München (s. Abb. 10), Maria mit Kind im Pitti-Palast zu Florenz; Maria mit Sternenkranz in Blenheim bei Oxford und besonders jene ihr schlummerndes Kind so liebevoll betrachtende in der Galerie Corsini zu Rom (s. Abb. 41) bezeugen das sicher.

Aehnlich zeigen des **Andrea del Sarto** (1487—1531) Madonnen „mit Sankt Franz und dem Evangelisten Johannes“ in der Tribuna der Uffizien sowie jene al fresco „del sacco“ in der Vorhalle der Annunziata-Kirche zu Florenz lionardeske und venezianische Einflüsse.

Giovanni Battista Salvi, genannt **Sassoferrato** (1605—1685) bildete sich vorzugsweise an Raffael und an der Bologneser Schule. Seine recht gefühlvollen Madonnen streifen oft nahe an das Manieriert-Süßliche. Auf dem Bilde im Louvre zu Paris ist das göttliche Kind in den Armen seiner Mutter eingeschlafen. Dasselbe Motiv ist von **Annibale Caracci** (1560—1609) in einem Bilde an gleicher Stelle zu einem kleinen Genrestück erweitert. Der Johannesknabe berührt das schlafende

Christuskind am Beinchen. Maria aber macht mit dem Finger und im Ausdruck des Gesichts eine zurückweisende Gebärde, als wollte sie sagen: „Still! er schläft; wecke ihn nicht!"

Die plastischen Arbeiten des **Andrea Sansovino** (1460—1529), z. B. seine herzlich empfundene Madonna im Berliner Museum, des Palermitaners **Antonello Gagini** (1478—1536), z. B. seine sentimental aufgefaßten Madonnen im Museo civico zu Palermo und in der Kirche San Francesco in Comiso bei Syrakus, sind ebenfalls Erzeugnisse, gewonnen aus der Zusammenstimmung verschiedener Kunstschularten.

Umbrische Malerschule.

Bei Besprechung der italienischen Madonnendarstellung war die umbrische Malerschule bis zuletzt aufzusparen. Mit Recht; denn sie bildet den würdigsten Abschluß. Aus ihr ging der Künstler hervor, den man den bedeutendsten Madonnenmaler aller Länder und aller Zeiten nennen darf: Raffael Sanzio.

Die früheste umbrische Kunst ist völlig abhängig von Siena. Des Ottaviano Nelli (ca. 1380—1444) „Madonna del Belvedere" in Santa Maria Nuova zu Gubbio, die thronende Madonna des Niccolo Alunno (1430—1502) in der Brera zu Mailand lassen das klar erkennen. Des **Pietro Perugino** (1446—1524) thronende Madonnen mit vier Heiligen im Vatikan, mit zwei Heiligen in Cremona, seine das Kind anbetende heilige Jungfrau in der Villa Albani zu Rom, **Pinturicchios** (1455—1513) von Heiligen verehrte Himmelskönigin in der Pinakothek zu Perugia, die liebliche heilige Mutter mit dem auf einer Brüstung vor ihr stehenden, segnenden Kind in der Nationalgalerie zu London beweisen alle die Unselbständigkeit der umbrischen Schule.

Schuleinflüsse sind bei **Raffael Sanzio** (1488—1520) nur in sekundärer Weise wirksam. Sein eigenes mächtiges Genie und eine kindlich fromme Liebe zu Maria führten ihm den Pinsel bei seinen Madonnenbildern. Zu den Frühwerken des Meisters gehören das Dreiheiligenbild, Maria mit den Heiligen Franziskus und Hieronymus und die Madonna Solly, beide im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, sowie die Madonna Conestabile in der Eremitage zu Sankt Petersburg. Als Vorzüge Raffaelscher Kunst empfinden wir in diesen Erstlingsarbeiten schon folgende Motive: Der Künstler liebt es, seine Madonnen in überaus fein empfundener Natur als stimmungsvollen Hintergrund zu geben. Maria betet aus einem Gebetbuch. Auch das Jesukindlein nimmt an der Andacht teil.

Das Kind der Madonna Solly hält im linken Händchen ein Vöglein. Gebetbuch und Vögelchen sind bei Raffaels Madonnen noch wiederholt verwendet. Die Madonna Colonna im Berliner Museum unterbricht für einen Augenblick ihr Gebet und schaut voller Wonne auf den herzigen



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 42. Raffael Sanzio, Madonna a. d. H. Tempi. München, Pinakothek.

(Siehe Seite 68.)

Knaben auf ihrem Schoß. Die Madonna aus dem Hause Orleans im Besitze des Herzogs von Aumale scheint wie traumverloren in dem Anblick ihres Knaben versunken. Die Madonna del Granduca im Palazzo Pitti zu Florenz ist das Urbild einer keuschen Jungfrau, die — mit dem Gotteskind auf den Armen — vor Demut nicht wagt, aufzuschauen (s. Abb. 1). Jene

aus dem Hause Tempi dagegen in der Königlichen Pinakothek zu München, die das wie die herrliche Mutter entzückend geformte Kind



Abb. 43. Raffael Sanzio, La belle jardinière. Paris, Louvre.

(Siehe Seite 69.)

voll Inbrunst an das Herz drückt, packt uns durch den ergreifenden Ausdruck mütterlicher Liebe (s. Abb. 42).

In der Madonna Terranuova zu Berlin fügt Raffael im Anschluß an Fra Filippo Lippi zuerst den Johannesknaben hinzu, außerdem aber noch

— und das ist eine ganz einzige Nüance — den späteren Evangelisten Johannes ebenfalls in zartestem Alter. Maria mit dem kleinen Jesus und Johannes dem Täufer gibt dann der Meister in stets wechselnder Gruppierung in seinen drei nicht hoch genug zu preisenden Madonnen,



Abb. 44. Raffael Sanzio, Madonna della Sedia. Florenz, Pitti-Palast.

(Siehe Seite 71.)

„mit dem Stieglitz" in den Uffizien zu Florenz, „im Grünen" in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien, und der sogenannten „schönen Gärtnerin", La belle Jardinière, im Louvre zu Paris (s. Abb. 43). Auch die nicht ganz vollendete Esterhazy-Madonna in Pest variiert dieses Thema. Die Madonna des Hauses Alba in der Eremitage zu Sankt Petersburg,



Abb. 45. Raffael Sanzio, Madonna di Foligno. Vatikan.

(Siehe Seite 71.)

die mit dem Diadem im Louvre zu Paris, die von dem schlummernden Knaben sachte den Schleier hebt und ihn entzückt betrachtet, die mit dem schon herangewachsenen kleinen Jesus lustwandelnde Madonna im Besitze des Grafen von Ellesmere zu London, welcher der Johannesknabe begegnet, gehören auch in diesen Zusammenhang.

Der Madonna von der göttlichen Liebe im Museum zu Neapel ist außer den beiden Kindern noch die Base Elisabeth beigesellt. In der Ferne sieht man hier wie bei der Madonna del passeggio den heiligen Joseph. Wahrhaft bezaubernd durch Anmut, Formenschönheit, Farbe, Licht, Herzlichkeit und Schlichtheit der Auffassung wirkt — aus des Meisters römischer Zeit — die Madonna della Sedia im Pitti-Palast zu Florenz (s. Abb. 44). Aus der gleichen Periode dürfte die durch vollendete Lichtwirkung ausgezeichnete Madonna mit den Leuchtern in der Nationalgalerie zu London stammen, die außer dem reizenden vollen Jesusgesichtchen rechts wie links je einen entzückenden Knabenkopf aufweist.

Thronende Madonnen hat uns der Meister geschenkt in jener „del Baldachino" im Pittipalast zu Florenz und del pesce im Museum zu Madrid, in der Gesellschaft von Engeln und Heiligen. Auf Wolken thronend, von Cherubim umringt, von Franziskus, Hieronymus, Johannes dem Täufer und einem knienden Stifter verehrt, erscheint uns die Madonna di Foligno im Vatikan (s. Abb. 45).

Auf Wolken auch, zwischen einem geöffneten Vorhang, wie in einer Vision erscheint uns die Madonna di San Sisto — sein bekanntestes Bild — in der Galerie zu Dresden. Ihr zur Seite kniet rechts der heilige Papst Sixtus, der — darauf weisen seine Handbewegungen — die Kirche und das Menschengeschlecht der Fürbitte der seligsten Jungfrau empfiehlt. Unterhalb steht das Abzeichen seiner päpstlichen Würde, die Tiara. In gewolltem, wirksamem Kontrast mit der greisen Papstgestalt steht die jugendliche heilige Barbara links von der Madonna. Ihre Blicke sind auf die beiden reizenden Engelsköpfchen gerichtet, die über dem untersten Rande des Bildes hervorlugen und das Entzücken aller derer bilden, die sich einmal daran erfreuten. Wahrlich, diese Madonna wirkt wahrhaft überirdisch. Wie auf göttliches Geheiß, von himmlischer Inspiration beseelt, hat Raffael hier Unvergleichliches geleistet. Mit geheimnisvollem Schauder ergreifen uns die wunderbaren, seelenvollen Augen Marias wie des göttlichen Kindes. Wir möchten niederknien und verehrend beten. Man darf Raffaels Sixtinische Madonna kühn die erhabenste Leistung nennen, die jemals in der bildenden Kunst zu Ehren der allerseligsten Jungfrau geschaffen wurde (s. Abb. 46).



Abb. 46. Raffael Sanzio, Madonna di S. Sisto. Dresden, Gemälde-Galerie.

(Siehe Seite 71.)

Deutsche Malerschulen.

(Prager, Kölner, Fränkische, Schwäbische.)

Darf man eine Nation in bezug auf die Gestaltung des Marienbildes die führende nennen, so war es sowohl hinsichtlich der Menge wie der Bedeutung, als auch was im Ausland nachgeahmte Initiative anbetrifft, die italienische. Kaiser Karl IV. berief schon italienische Künstler. Diese beeinflußten dann die früheste der deutschen Malerschulen, die sogenannte Prager Schule. Wenn wir von Miniaturdarstellungen der Mutter mit dem Kinde innerhalb der Büchermalerei, z. B. im Sakramentarium des Drogo aus der karolingischen Zeit, absehen, finden wir hier, allerdings an den Ausländern gebildet, doch auch zuerst nationalen Stil. Dem **Nikolaus Wurmser** (um 1360) dürfte man Madonnen in der Marienkapelle der Burg Karlstein im Berauntal und in der Stiftskirche zu Hohenfurt in Böhmen wohl zuschreiben. Charakteristisch sind das kräftige Oval des vorgebeugten Kopfes Mariens, ihre hohe Stirn, über welcher die Krone ragt, die wulstigen Formen des Jesuskindes in ihrem Arm, die von kleinen Engelsgestalten gestützten Heiligenscheine.

Noch älteren Datums, aus dem XIII. Jahrhundert, ist — ebenfalls im Oesterreichischen — eine von allegorischen Gestalten umgebene thronende Madonna im Nonnenchor des Domes zu Gurk in Kärnthen. Die Köpfe von Mutter und Kind sind zart ineinander geschmiegt. Es ist sehr charakteristisch, daß dieses vielleicht älteste große Wandgemälde der thronenden Madonna eines deutschen Meisters, sofort den germanischen Hang zu symbolisieren, lehrhaft zu werden verrät. Es ist ein sog. „typisches Marienbild", d. h. nimmt Bezug auf ein alttestamentliches Vorbild. Die thronende Himmelskönigin ist hier als Thron Salomos verherrlicht. Nach I. Reg. 10, 18—20 machte Salomo einen Thron von Elfenbein und Gold, umgeben von symbolischen Gestalten, Tugenden, Propheten, Löwen. Dieser Thron erschien den Auslegern der H. Schrift als der „Sitz der Weisheit", sedes sapientiae, den die Mutter des wahren Salomon, Maria mit dem Kinde, einzunehmen habe. Außer im Dome zu Gurk ist Maria als Thron Salomos noch wiederholt gerade in alten Bildern ausgeführt: in Schloß Petersberg zu Friesach in Kärnten, in der Neuwerkskirche zu Goslar, in der Hospitalkirche zu Lübeck, ferner auf einem Antependium des XIII. Jahrhunderts im Museum zu Bern, in Skulptur an der Nordseite des Doms in Augsburg, an der Dominikanerkirche zu Retz (Nieder-Oesterreich) und in einer Engelberger Handschrift, wo unten sogar,

unter einem Bogen — ebenso wie in Lübeck — mit zwei Königinnen Salomo sitzt.

Auf dem sogenannten Deichselschen Altar aus der alten Nürnberger Schule zu Berlin reicht Maria, in schlanken und bereits kräftig individualisierten Formen gegeben, dem Kinde einen Apfel dar. Im Gegensatz zu der auf byzantinische Muster zurückgehenden, feierlichen repräsentativen Madonnendarstellung sehen wir hier zuerst auffällig den realistischen Typus der deutschen Madonnenmalerei ausgebildet. Ohne den Versuch zu idealisieren ist Maria nach beliebigem Modell als herzensgute Mutter, biedere Hausfrau gegeben. Ueber diesen Standpunkt haben sich aber auch ein Schongauer (1445—1491), ein H. Holbein der Aeltere (1460—1524), ein Wohlgemuth (1434—1519), ein Kranach (1472—1553) nicht erhoben.



Abb. 47. Meister Wilhelm, Madonna mit der Wickenblüte. Köln, Städt. Wallr.-Rich.-Museum.

(Siehe Seite 75.)

Der eigentliche Boden für die deutsche Madonnenmalerei war Köln. Ein kleines Triptychon im Kölner Wallraf-Richartz-Museum geht in der Komposition auf **Meister Wilhelm von Herle,** etwa 1380, zurück, hinter welchem Pseudonym, nach neuen Ansichten, sich ein Künstler namens **Hermann Wynrich** verbirgt, dessen ausgebildetere Art der Meister des Klarenaltars im Kölner Dom vorbereitet hat. Die neuerdings laut gewordenen Zweifel an der Echtheit dieser beiden Bilder sind durch Autoritäten ersten Ranges, wie z. B. W. Bode, als unberechtigt zurückgewiesen worden. Wir sehen im Mittelbild der Darstellung des Museums Maria mit dem Kind auf dem Arme, während auf den inneren Seitenflügeln die Heiligen Barbara und Katharina dargestellt sind. Das Ueberschlanke, Magere, man möchte sagen, Zerbrechliche der Gestalten läßt auf einen Einfluß der gelehrten, mystischen Kölner Dominikanerschule, eines Suso, eines Tauler usw. schließen. Die Maler wollten dadurch das

Wesenlose, über das Menschentum Erhabene, Himmlische ausdrücken. Der Körper sollte nur Symbol sein. Flache Brust, schmale Schultern, langer Hals, aber großer Kopf mit einer hohen und breiten Stirn, die großen Augen halb geschlossen, der kleine Mund zierlich gespitzt, das war die formale Gestaltung der altkölnischen Madonnen. Noch weniger gelang ihnen hierfür ein entsprechender Ausdruck in der Physiognomie. Bei der eben erwähnten Madonna — mit der Wickenblüte genannt (s. Abb. 47) — spiegelt sich wohl zum erstenmal mit Gelingen wie ätherischer Duft ein himmlischer Liebreiz auf den zarten, scheinbar durchsichtigen Gesichtszügen Mariens. Liebreizend strahlt auch das Antlitz des Jesusknaben, der mit dem rechten Händchen der Mutter liebkosend an das Kinn greift und in dem linken einen Rosenkranz hält. Dieser Mutter Gottes mit der Wickenblüte im Städtischen Museum zu Köln ist eine nahezu gleichartige Madonna im Germanischen Museum zu Nürnberg sehr eng verwandt.



Abb. 48. Stefan Lochner, Madonna mit dem Veilchen. Köln, Erzb. Diözesan-Museum.
(Siehe Seite 78.)

Der deutsche Sinn für Naturschönheit, Blumen- u. Pflanzenpracht, für ungezwungene Heiterkeit und Gemütlichkeit macht sich auch in der Schule Meister Wilhelms geltend. Wie die lyrische Poesie der gleichzeitigen Minnesänger muten uns ihre anmutigen Madonnen in Blumengärten freundlich und stimmungsvoll

an. „O rose rot, o lilie wiz, o blume schoen, o vrauwen priz, o lichter morgensterne!“ so verkündete der Sänger himmlischer Minne Mariens Lob. So war auch der Himmelskönigin bildliche Verherrlichung



Abb. 49. Stefan Lochner, Madonna. Aus dem Altarbild im Dome zu Köln.

(Siehe Seite 78.)

der alten deutschen Meister in blumigen, blühenden Hainen und Gärten gleichsam ein Ausfluß mystischer Naturverklärung, wie sie ja so oft als höchste Blüte aller Kreatur gefeiert wird, Maria, die minnigliche Gottesbraut, die Pforte des Paradieses, des Himmelsgartens, die blendendreine

Lilie, die mystische Rose. In einem Flügelaltärchen zu Berlin ist Maria auf blumensprießendem Rasen gelagert. Vier heilige Jungfrauen umgeben sie. Sankta Dorothea reicht dem Jesusknaben ein Blumenkörbchen. Die Madonna im Blumenhag im städtischen Museum zu Frankfurt am Main sitzt neben einem Steintisch und studiert eifrig in einem



Abb. 50. Stefan Lochner, Madonna in der Rosenlaube.
Köln, Städt. Wallr.-Rich.-Museum.

(Siehe Seite 80.)

Buche. Heilige Jungfrauen machen sich im Garten zu schaffen; die heilige Cäcilie lehrt den kleinen Jesus das Zitherspiel. Auf einem Bilde der Pinakothek zu München wird der von heiligen Frauen umringten Mutter Gottes in einem Garten von Engeln eifrig vormusiziert. Die ungemeine Zartheit in den Typen und Formen dieser Komposition, die darin zum Vorschein kommende Naturfreudigkeit erinnern auffällig an die gleichzeitige sienesische Kunst. So unzweifelhaft ein Einfluß der Kölner

Dominikaner-Mystiker auf die Kunst ihres Ordensgenossen in Florenz, Fra Angelico, vorliegt, ebenso sicher dürfte ein solcher sienesischer Künstler auf die Kölnische Schule festzustellen sein, wenn auch die Kanäle, wodurch die gegenseitige Beinflussung geleitet wurde, zur Zeit der Kunstforschung noch nicht offenbar sind.

Unübertroffen an holder, poetischer Stimmung sind **Stefan Lochners** (in Köln 1430—1451) Madonnen. Dieser Meister hat durch Beseitigung der



Original-Aufnahme.

Abb. 51. Kölner Schule: Madonna mit Engeln und Stifter in der Lamberti-Pfarrkirche zu Düsseldorf.

(Siehe Seite 80.)

Härten und Uebertreibungen das ihm vorschwebende Ideal nahezu erreicht, eine überirdische Unschuld, Demut und Keuschheit im Bilde einer schönen Jungfrau dem Auge begreiflich zu machen. Jene — mit dem Veilchen zubenannt — (im Kölner Erzbischöflichen Diözesan-Museum [s. Abb. 48]) mit der heiligen Dreieinigkeit, mit Engeln, von welchen zwei hinter Maria einen gemusterten Teppich ausgebreitet halten, und einer knienden Stifterin ist von fast übertriebener Zartheit, ja Zimperlichkeit, z. B. in der Bewegung der linken Hand, die das Veilchen hält; ähnlich mutet uns die „Mutter des Erlösers" auf dem berühmten Dombild an (s. Abb. 49); jene in der



Abb. 52. Martin Schongauer, Madonna im Rosenhag mit den Distelfinken.
Colmar, Münster St. Martin.

(Siehe Seite 80.)

Rosenlaube (im Städtischen Museum) wirkt in ihrer reizenden Naivität wie ein Gedicht (s. Abb. 50). Unsere Sinne verwirren sich, wir vermeinen, die Musik der Engel zu hören, den Duft der Rosen einzuatmen. Durch den der kölnischen Schule eigentümlichen, poetischen und musikalischen Geist erfreut auch die al fresco gemalte Madonna mit zwei musizierenden Engeln und kniendem Stifter aus dem XV. Jahrhundert in der Lamberti-Pfarrkirche zu Düsseldorf (s. Abb. 51).



Abb. 53. Matthias Grünewald, Madonna des Isenheimer Altars, Colmar.

(Siehe Seite 82.)

Die poetische Stimmung der Kölner Madonnen wurde von jenen der schwäbischen und fränkischen Schulen niemals erreicht, obwohl sie oft genug ihre Motive von den Kölnern entlehnten, so **Martin Schongauer** (1445—1491) in seiner Madonna im Rosenhag im Münster St. Martin zu Colmar i. Elsaß. Der machtvollen Gestalt in dem bauschigen Gewand fehlt jeder Liebreiz (s. Abb. 52).

In einem mehrteiligen Altarwerk zu Berlin, vermutlich vom Meister des Münchener Marienlebens, hält die mütterliche



Abb. 54. Van Dyck, Ruhe auf der Flucht.

München, alte Pinakothek.

(Siehe Seite 181.)

Freude ausstrahlende Madonna ihr Kind auf dem Schoße. Dem Knaben reicht die heilige Barbara eine Blume dar. Katharina und Magdalena sind ebenfalls zugegen. Unten kniet die Familie des Stifters.



Phot. Holle.

Abb. 55. Matthias Grünewald, Madonna v. Stuppach.

(Siehe Seite 83.)

Auf einem Flügelbilde des Isenheimer Altars zu Colmar i. Elsaß, auf dem Maria voll Liebe ihr Kind betrachtet, lernen wir **Matthias**

Grünewald (von 1475—1530) als den hervorragenden deutschen Meister in mystisches Dunkel gesetzter, blendender Lichteffekte kennen. Wie leuchtet das Körperchen des Jesuskindes (s. Abb. 53). In einem anderen Bilde des



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 56. Luk. Cranach, Madonna mit der Traube. München, Pinakothek.

(Siehe Seite 83.)

gleichen Meisters, ebenfalls zu Colmar im Museum, geben in einem architektonisch prächtigen gotischen Gehäuse schier zahllose musizierende Engel der heiligen Jungfrau ein Konzert. Wie blenden diesmal in lichtem Gewande jener große Engel, ganz vorn, der einem Violoncell, kniend, Weisen entlockt, und ein zweiter in der Nähe, der die

Violine spielt. Zu des Meisters Madonna von Stuppach standen die Naturempfindung und die poetische Auffassung der Kölner Schule ersichtlich Pate (s. Abb. 55).



Original-Aufnahme.

Abb. 57. Lukas Cranach, Madonna mit Heiligen.

Halle a. S., Marktkirche.

(Siehe Seite 83.)

Lukas Cranach, der Aeltere (1472—1553), war ein eifriger Madonnenmaler. Seine Mutter Gottes in der Münchener Pinakothek, die dem auf einem Kissen stehenden Jesuskinde eine Traube darreicht, ist wohl eine seiner gemütvollsten, besten (s. Abb. 56). Auch seine thronende Madonna mit Heiligen und dem knienden Stifter in der Stadtkirche zu

Halle a. d. S. (s. Abb. 57) ist eine sorgfältig ausgeführte Arbeit. Trotz seiner im übrigen offenen Parteinahme für Luther und die kirchlichen Neurer im späteren Leben war er doch mit deren Agitation gegen den Marienkultus sehr wenig zufrieden. Bis zu seinem Ende, als wolle er seine diesbezüglich von den neuen Lehrern abweichende Meinung öffentlich beweisen, malte er mit Vorliebe Marienbilder und wurde auch mit entsprechenden Aufträgen von katholischen Fürsten und Prälaten reichlich bedacht. Trotzdem Lukas Cranach in liebevoller Feinmalerei die deutsche Landschaft mit Bergzacken, Burgen, Seen, dunkeln Tannen und hellen Birken unter Gewitterhimmel oder weißen, segelnden Wolken als Hintergrund für seine Madonnen wirkungsvoll zu geben weiß, ist er doch schwach in der Stimmung. Ebenso ist er in der Zeichnung salopp. Nur seine Farbenwirkung ist harmonisch und kraftvoll. Je zahlreicher später die Aufträge bei ihm einliefen, um so flüchtiger, ja sogar nachlässiger wurde die Ausführung. Einen bestimmten Typus für seine Madonnen strebte er gar nicht an. Jede Frau aus dem Volke war ihm als Modell gut genug. Auf eine gewisse biedere Herzlichkeit im physiognomischen Ausdruck seiner Madonnen nahm er Bedacht, aber nicht auf Schönheit oder gar Erhabenheit.

Hans Holbein — nicht der Aeltere, der in jener, in abgegrenztem Raum mit Engeln, die einen Teppich hinter ihr und eine Krone über ihrem Haupte halten, im Germanischen Museum zu Nürnberg, wohl seine bedeutendste Madonna geschaffen hat, — sondern **der Jüngere** (1497 bis 1543) hat die berühmteste deutsche Madonna gemalt. Schon in dem herrlichen Madonnenkopf im Museum zu Basel, mehr noch in der „Madonna von Solothurn zwischen den Heiligen Bischof Martin von Tours und Ritter Ursus", im Privatbesitz zu Solothurn, erfreuen uns breite, volle Formen, warme Koloristik, wie überhaupt erstklassige, malerische Qualitäten (s. Abb. 58).

Weit aber werden diese Bilder übertrumpft von den Vorzügen der weltbekannten „Madonna des Bürgermeisters Meyer" (s. Abb. 59).

Als 1520 die Lehren der sogenannten Reformatoren in Basel eindrangen, hielt der Bürgermeister Jakob Meyer von Basel mit seiner Familie treu am katholischen Glauben fest. Damals bestellte Meyer für den Altar der Ratskapelle eine Madonna als feierliches Glaubensbekenntnis und als Vermahnung an die religiösen Neurer, die auch der Himmelskönigin ihre hohe Würde nicht gönnten. Und Hans Holbein der Jüngere übernahm den so gemeinten Auftrag, erfüllte ihn aus vollem Herzen, mit ganzer Seele und schuf so das hehrste deutsche Madonnenbild.

Warm getönt, in kräftigen, vollen Farben ergreift uns das Gemälde. Eine wahrhaft majestätische Erscheinung, steht die Gebenedeite unter den

Weibern, höchste Achtung und tiefste Verehrung gleichsam gebietend, vor einer Nische. Weiches, blondes Haar umwallt reich in langen Strähnen den Kopf Mariens, den eine Krone schmückt. Huld und Liebe sprechen



Abbildung 58. Hans Holbein der Jüngere, Madonna von Solothurn.
Im Privatbesitz in Solothurn.

(Siehe Seite 84.)

aus dem anmutigen, vornehmen Gesichte, an das sich der kleine Jesus schmiegt, der liebevoll auf die unten kniende Stifterfamilie des genannten Bürgermeisters weist. Die schönen, fein modellierten Köpfe dieser, besonders der ausdrucksvolle des Bürgermeisters, dann die seiner zwei Knaben



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 59. Hans Holbein d. J., Madonna des Bürgermeisters Meyer.
Darmstadt, Großherzogl. Museum.

(Siehe Seite 84.)

und der drei weiblichen Personen sind hochgepriesene Schöpfungen höchster Meisterschaft. Das Originalgemälde befindet sich im Darmstädter Schloß, eine vorzügliche Kopie in der Galerie zu Dresden.

Wenn man Holbeins Madonna des Bürgermeisters Meyer als schönstes deutsches Marienbild rühmt, soll man allerdings eines nicht vergessen zuzufügen. Diese deutsche Madonna ist eine Frucht der italienischen Renaissance. Nur in Anlehnung an die großen Italiener, und zwar besonders Venezianer, Bellini, Tizian, deren Ideal der Himmelskönigin die majestätische, blühende, schöne Frau war — während z. B. ein Burgkmayer sich den Florentiner Typ angeeignet hatte —, nur in Anlehnung an diese, wenn auch mit völlig selbständiger, germanisch empfundener Verarbeitung der Motive, fand Holbein Kraft und Mittel, sein gewaltiges Meisterstück zu schaffen.

Einen festen deutschen Madonnentypus, etwa entsprechend dem italienischen, von Byzanz übernommen, von den Sienesen zuerst verfeinerten und belebten, dann von Raffael zu höchster Vollendung gebrachten, gibt es nicht. Wohl gab es Anfänge, Versuche zu einem solchen, besonders in der Kölner Schule. Dann aber kam die willkürliche Modellmalerei auf. Am wenigsten — um das vorauszunehmen — ist Dürer zu einem Ziele gelangt. Seine Madonna ist bald „halbes Kind, schalkhafte Jungfrau, reife Mutter oder gar häßliche Matrone". Das Barock verlor sich dann ins Schwärmerisch-Süßliche. Es fehlt zu keiner Zeit an Studien, aber einen charakteristischen deutschen Madonnentypus hat es nicht gegeben.

Deutsche Bildhauer.

Wie in der deutschen Malerei spielte auch in der deutschen Bildhauerkunst die Madonna nicht die alle anderen Stoffarten fast verdrängende Rolle wie in Italien. Deswegen fehlt es aber doch nicht an sehr zahlreichen plastischen Wiedergaben der heiligen Jungfrau, die aber nur zum Teil ein künstlerisches Interesse beanspruchen.

Man kann folgende Auffassungen der deutschen Bildhauerkunst, sei es in Vollplastik, sei es in Relief, etwa scheiden: 1. Maria mit dem Kinde, a) stehend, das Kind auf dem linken Arm, in der rechten das Lilienzepter, Regina coeli (Beispiel: Die Muttergottesstatue Ludwigs d. B. aus dem Angerkloster in München [s. Abb. 60]), seit dem 14. Jahrhundert häufig auf der Mondsichel und vom Strahlenglanz umflossen (nach Ap. 12. 1.

mulier amicta sole et luna sub pedibus eius), auf die Immakulata-Darstellungen hinweisend, auch mit Früchten oder Blumen, die sie dem Kinde vorhält (Mater amabilis), b) sitzend, das Kind steht oder sitzt auf ihren Knien, oder sie drückt es mit beiden Händen an die Brust oder stillt es. 2. Ohne Kind, a) stehend und in einem Buche lesend als Virgo sapientissima, b) neben ihrem verherrlichten Sohne sitzend als Sponsa Dei, c) zwischen Vater und Sohn, von letzterem gekrönt, Virgo icoronata, auf die Darstellungen der „Krönung Mariä" hinweisend, d) allein auf dem Throne, von Engeln verehrt, Regina angelorum.



Abbildung 60.

Unbek. Meister des XIV. Jahrhunderts. Muttergottesstatue Ludwigs d. B. aus dem Angerkloster in München.

(Siehe Seite 87.)

Hauptsächlich in diesen Wiedergaben hat die deutsche Bildhauerkunst die Gottesmutter vieltausendmal verherrlicht, in Verbindung mit der Architektur an Pfeilern, Säulen, Fassaden, Portalen, in Lünetten, im Tympanon vorzüglich in der Steinplastik, dann in der Holzschnitzerei, an Altären, auch wohl im Erzguß, z. B. an Reliquienschreinen, sowie in der Elfenbeinschnitzerei. Auch hier ist das völlige Fehlen eines vorherrschenden, bestimmten Typs, der zur Entwicklung gelangt wäre, charakteristisch. In der älteren Zeit ist Anlehnung an byzantinische Muster nicht selten, aber auch dann mit plumpen, verschrobenen Zügen untermischt, die der Roheit in der Modellierung des Ganzen entsprechen. Im Mittelalter und in der späteren Zeit bildete sich nicht nur keine Schablone, sondern gerade das Individuelle wurde typisch. Jeder Künstler hat etwas vom persönlichen Reiz eines Modells oder seines Frauenideals beigemischt. Ganz individuelle Schönheiten sind die herrlichen Madonnen, besonders

aus dem XIII. Jahrhundert in Freiberg, Bamberg, Trier, Straßburg, Freiburg, Wimpfen, bei welchen der Ausdruck seliger Mutterfreude von den verschiedenen Meistern mit wachsendem Erfolge angestrebt wurde.

Das in seiner Art Beste und auch wohl Deutscheste leistete die sächsische Plastik, zumal der Meister der goldenen Pforte in Freiberg (thronende Madonna im Tympanon) und der Meister der Naumburger Domstifter. In Bamberg, Freiburg, Straßburg wurden französische Muster — oft genug ohne viel eigenen Geist — nachgeahmt. „Wie Springfluten brechen die gallischen Einflüsse herein.“ Maria wird nun auch wohl gelegentlich zu einer „Koketten“. Mutterfreude soll ein nichtssagendes, konventionelles Lächeln widerspiegeln. Von hier bis zum Süßlich-Manierierten der Marienstatuen des Barock war eigentlich nur ein kleiner Schritt. Das frische Bürgermädchen, die zufriedene Hausfrau der damaligen Zeit blieben im übrigen Modell für die Marienstatuen. Nur selten wurde ein höheres Ideal durch sehr breite und hohe Stirn, durch lieblich geschwungene Lippen erstrebt. Sonst herrscht peinlicher Naturalismus.



Abbildung 61.
Tilm. Riemenschneider, Madonna.
Frankfurt a. M.
(Siehe Seite 90.)

Auch die Madonnen eines bedeutenden Künstlers wie **Adam Krafft** (ca. 1450—1507), besonders die auf der Pergenstörfferschen Grabtafel und am Eckhause der Bindergasse zu Nürnberg, bestätigen nur das Gesagte. Für die in Holz geschnitzten Marienstatuen zum Schmuck der Altäre gab lange die Fabrik des **Michael Wohlgemuth** (1434—1519) in Nürnberg den Ton an. Schmächtige Figur, runder, voller, ausdrucksloser Kopf, müde Augen sind bezeichnend für das Schema, nach welchem die Muttergottesfiguren der Wohlgemuthschen Werkstatt in jenem unruhigen, knittrigen, bauschigen Holzstil geschnitzt sind. Auf den

Wohlgemuthschen Altären der Kreuzkapelle zu Nürnberg und der Marienkirche zu Zwickau aus dem Jahre 1479 tritt uns dieser Stil auffällig entgegen. Die von Wohlgemuth ausgehende Manier führte der alle technische Schwierigkeiten der Schnitzkunst spielend überwindende **Veit Stoſs** (1440—1533) zu einem Höhepunkt. Seine schlanken, sich gleichsam biegenden Madonnen, mit kühnsten Bewegungen, in übermäßig gefaltete und flatternde Stoffmassen eingehüllt, verraten gewiß eine meisterhafte Beherrschung der Technik — aber auf das Auge wohltuend wirken sie nicht. Erst in seinen Spätwerken (Rosenkranztafel, Englischer Gruß in Sankt Lorenz zu Nürnberg) wird seine Modellierung ruhiger und weicher. Auf des Meisters Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau und auf dem Hochaltar in der Stadtkirche zu Schwabach ist Maria als Sponsa Dei verherrlicht, auf dem Sankt Ottomar-Altar in der Jakobskirche zu Nürnberg als Regina coeli. — Der Rothenburger Meister des Marienaltars in Creglingen aus dem Jahre 1487 hat sich einer weichen, großzügigeren Schnitzart befleißigt. Zu den bestmodellierten gehören die des Meisters **Tilman Riemenschneider** aus Würzburg (1460—1531). Die natürliche Heiterkeit seiner uns freundlich anlachenden Madonnen, z. B. im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main (s. Abb. 61) und in der Neumünsterkirche zu Würzburg, wirkt ungemein wohltuend.



Abb. 62. Hans Multscher, Madonna. Stadtpfarrkirche zu Landsberg a. L.

(Siehe Seite 91.)

Aus der schwäbischen Bildnerschule besitzt das Kaiser Friedrich-Museum eine Mater nutriens aus Ton aus dem XIV. Jahrhundert und eine bemalte Holzstatuette aus dem XV.; hier hält Maria mit der rechten Hand einen Apfel, mit der linken bewahrt sie das segnende Kind, daß es nicht vom Schoß herunterfällt. Beide breit und flach wirkende Arbeiten lassen so recht erkennen, wie ungleich Wertvolleres in Behandlung des gleichen Themas zur selben Zeit die Plastik in Italien schuf.

Auch die bemalte, von Engeln gekrönte Marienstatue auf dem Hochaltare von der Kirche zu Blaubeuren aus dem Ende des XV. Jahrhunderts kann den Vergleich mit gleichzeitiger italienischer Kunst nicht vertragen. Der vom Künstler versuchte Ausdruck ernster Milde im Antlitz der Mutter Gottes und ihre mit Liebe und Fleiß durchgebildete bauschige Gewandung verdienen aber alle Anerkennung. Aus den gleichen Gründen verdient die Statue der heil. Mutter des Ulmer Meisters **Hans Multscher** in der Stadtpfarrkirche zu Landsberg a. L. an dieser Stelle lobende Erwähnung (Abb. 62).

Dauchers regina angelorum versucht die Poesie der Kölner Malerschule in Stein zu geben (s. Abb. 63).



Abb. 63. H. Daucher, Maria Königin der Engel.
Relief in Solnhofener Kalkstein, 1520.
Im Besitz des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen.

(Siehe Seite 91.)

Von vornehmer Bildung ist die 1496 von Herzog Siegmund gestiftete schlanke Statue der betenden Gottesmutter in der Klosterkirche von **Blutenburg** bei München, ein Meisterstück aus der Blütezeit der einheimischen Schule Bayerns, durch Schönheitssinn und mächtigen schwungvollen Gewandstil weit aus der Zeit und Manier hervorragend. Ist hier schon südlicher Einfluß wahrscheinlich, so tritt er in der Tiroler Schule noch mehr hervor, besonders bei **Michael Pacher** (1430—1498), dessen Madonnen (Altäre in Gries, 1471, Sankt Wolfgang 1477) ein feiner Sinn

für Linienfluß und feierliche Bewegung auszeichnet. Ein niederrheinischer Künstler aus der Mitte des XV. Jahrhunderts hat seiner Madonna, einer sorgfältigen Schnitzarbeit in Buchsbaum, jetzt im Berliner Museum, in für seine Heimat charakteristischer Weise eine Weintraube in die Hand gegeben.

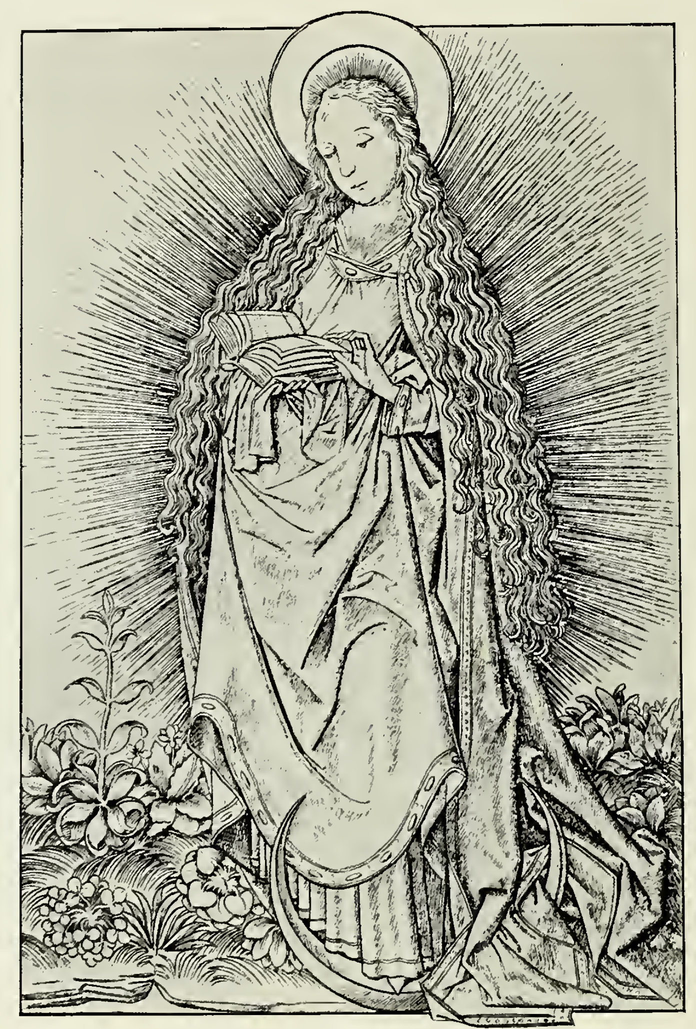


Abb. 64. Madonna auf der Mondsichel. Kupferstich.
(Siehe Seite 93.)

Deutsche Kupferstecher und Holzschneider.

Die in Deutschland wie nirgendswo sonst gepflegte Kupferstich- und Holzschnittkunst widmeten der heiligen Jungfrau zahlreiche Blätter. Zu den frühesten hier in Betracht kommenden Kupferstichen mag der des Meisters E. S. (um 1440—1480), genannt

die „große Madonna von Einsiedeln", gehören. Maria ist auf einem Postament thronend gegeben, verehrt von Heiligen und unterhalb knienden Stiftern. Auf einer Empore ist die hl. Dreieinigkeit, umringt von musizierenden Engeln, anwesend. Der Stich trägt das Datum 1466. (Hofbiblioth. in Wien.) Im Berliner K. Kupferstichkabinett befindet sich eine thronende Madonna desselben Meisters. Andere Kupferstiche zeigen die Art des Meisters E. S. weiter ausgebildet (s. Abb. 64). In der Riccardiana zu Florenz trifft man eine von Engeln verehrte Madonna auf der Mondsichel des „Meisters mit den Bandrollen". In der Technik vorgeschritten erscheinen Martin Schongauers Madonnen „auf der Mondsichel" (Wien) und „im Hofe" (Berlin). Ebenda scheint ein Schrotblatt mit der heiligen Jungfrau zwischen musizierenden Engeln aus der Kölnischen Schule zu sein. „Salve Regina", eine Holzschnittfolge von 16 Blättern eines Regensburger Meisters Lienhart aus dem XV. Jahrhundert, sei hier erwähnt. Dargestellt sind Wunder, die durch das Beten des Salve Regina auf Fürbitten Mariens geschahen. Im 16. Jahrhundert



Abb. 65. Hans Burgkmair, Maria mit dem Kinde in einer Loggia. Holzschnitt.

(Siehe Seite 94.)

entstanden ein Holzschnitt Burgkmairs (1472—1531) „Maria auf einer Terrasse" mit der Unterschrift: O mater Dei, memento mei!, des gleichen Meisters Holzschnitt „Maria in einer Loggia" (s. Abb. 65), ein herrlicher Zweifarben-Holzschnitt von Hans Wechtlin: „Heilige Jungfrau im Garten" (Berlin), zwei Holzschnitte Albrecht Altdorfers (um 1480—1538) „Mutter Gottes, vor der ein Mönch kniet" (Berlin), und, farbig ausgeführt, in Privatbesitz, eine Madonna mit der dreimal wiederholten Unterschrift: „Ganz schön bist du, meine Freundin, und ein Makel ist nicht in dir". Altdorfers Schüler, Michael Ostendorfer, verherrlichte wiederholt die „schöne Maria von Regensburg".

Auch Veit Stoß hat sich als Kupferstecher versucht. Besonders in der übermäßigen Faltengebung der Gewandungen seiner gestochenen Madonnen erkennen wir das Unruhige, Knitterige, das den Plastiker charakterisierte, sofort wieder. In seinem Stich (bei Passavant 5) hat die Gottesmutter, die in einem gotischen Zimmer sitzt, ihr Kind eben aus der Wiege genommen, dessen beide Händchen nach Kinderart mit dem linken Füßchen spielen. Der Stich (Passavant 6) zeigt Maria — echt à la Stoß — in förmlich gebogener Stellung. Das auf dem linken Arme sitzende Kind greift nach der Frucht, die Mutter Maria in der rechten Hand hält.

Auf einem Holzschnitt Hans Holbeins des Jüngeren vom Jahre 1520 thront Maria zwischen zwei weiteren Schutzheiligen Freiburgs. Drei sorgfältig ausgeführte Tuschzeichnungen Holbeins mit der Madonna — einmal nebst einem knienden Stifter, das andere Mal, wie sie im Begriffe ist, ihr Kind zu nähren, das dritte Mal es herzend — befinden sich im Museum zu Basel.

Dürers Madonnen.

O Gottesgebärerin,
Des höchsten Thrones Himmelskönigin,
Aller Sünder größte Hoffnung,
Ich bitt' dich durch dein Kindlein jung,
Jesum, der dich erschaffen hat,
Mach' mich würdig seiner Erlösungstat!

Albrecht Dürer.

Es ist wohl noch nicht so allgemein bekannt, daß Albrecht Dürer, dieser anerkannt leuchtendste Stern am Horizont der deutschen bildenden Kunst, auch ein lyrischer Dichter war. Die als Motto gewählten Verse beweisen, daß er diese seine Kunst gern in den Minnedienst der Himmelskönigin stellte. Noch ein anderes, ebenfalls weiteren Kreisen unbekanntes

Gebet Dürers in poetischer Form an Maria sei hier erwähnt, welches in Lange-Fuhse: Dürers schriftlicher Nachlaß Seite 94 f. wiedergegeben ist:

Mutter Gottes, du reine Maid,
Ich bitt' dich durch dein großes Leid,
Das du hattest mit großer Klag',
Da dein totes Kind vor dir lag.
Komm' mir zu Hülf' in meiner Not
Durch Jesus deines Sohnes bitteren Tod!



Phot. Alinari.

Abb. 66. Albr. Dürer, Madonna mit der Birne. Florenz, Uffizien.

(Siehe Seite 97.)

Dürer war offenbar ein treuer Verehrer der Muttergottes und aus solcher Gesinnung heraus Mariensänger und — Madonnenmaler. Auf diesen frommen Sinn Dürers mußte mit besonderer Betonung hingewiesen werden, um Behauptungen als irrig zu erweisen, die da verkünden, „die

kirchlichen Vorstellungen hätten ihre absolut zwingende Gewalt verloren", „der innere Anteil an den im Bilde zu fassenden religiösen Vorstellungen sei im Erlöschen begriffen gewesen".



Abb. 67. Albr. Dürer, Die Madonna mit der Meerkatze. Kupferstich aus dem Jahre 1505.

(Siehe Seite 97.)

Albrecht Dürers (1471—1528), des bekanntesten deutschen Meisters, Muttergottes-Darstellungen mögen dann hier endlich gesondert betrachtet sein. In keiner derselben verleugnet sich der kernige, urwüchsig derbe, scharf markierende, mehr Richtigkeit als Schönheit anstrebende Realismus seiner Kunstbetätigung. Von seinen Oelgemälden seien erwähnt: „Maria, das Kind anbetend", mit den Heiligen Antonius und Sebastian, 1496, Dresdener Galerie, die beiden sog. „Fürlegerin"-Bilder aus dem Jahre 1497 in der Augsburger Galerie und dem Frankfurter Städelschen Institut, die beide als Madonnenstudien gelten dürfen; „Maria mit Kind", 1503, Hofmuseum zu Wien; die betende heilige Jungfrau auf dem Flügel des Altarwerkes der Geburt Christi (1504) in der Pinakothek zu München; „Madonna mit dem Zeisig", 1506, Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin; „Madonna mit der Schwertlilie", 1508, Rudolfinum zu Prag; Marienbild, 1512, Hofmuseum zu Wien, „Madonna mit der Nelke", 1516, Augsburger Galerie; „Maria mit Kind" und „betende Maria", beide aus dem Jahre 1518 und im Museum zu Berlin; „thronende,

nährende Mutter Gottes mit musizierendem Engel", 1519, Steiermärkische Landesgalerie zu Graz; „Madonna mit der Birne", Uffizien zu Florenz (s. Abb. 66), aus dem Jahre 1526.



Abb. 68. Albr. Dürer, Madonna mit der Birne. Kupferstich aus dem Jahre 1511.

(Siehe Seite 97.)

Von Dürers Kupferstichen mögen genannt sein: „Maria auf dem Halbmond", 1494; „Mater nutriens", 1503; „Madonna mit der Meerkatze", 1505 (s. Abb. 67); „Himmelskönigin nach der Apokalypse", 1508; „Maria mit derBirne",1511(s. Abb.68); „Maria amBaume",1513; „Apokalyptische Madonna", 1514; „Maria an der Mauer", 1514 (s. Abb. 69); „Apokalyptische Himmelskönigin", 1516; „Madonna, von Engeln gekrönt", 1518; „Nährende Mutter Gottes", 1519; „Maria mit dem Wickelkind", 1520; „Madonna, von einem Engel gekrönt", 1520; „Maria am Hoftor", 1522.

Endlich sei auf folgende Holzschnitte Dürers aufmerksam gemacht: Apokalyptische Himmelskönigin auf dem Titelblatte der Offenbarung Johannis, 1511; Folge des Marienlebens, 20 Blätter 1511 (vor 1506 nur das Titelblatt: Apokalyptische Madonna), (s. Abb. 70); Maria, die

Königin der Engel, 1518. Dann geben noch 55 Zeichnungen Dürers die Gottesmutter wieder.

Albrecht Dürers Mariendarstellungen sind ein familiär-ansprechendes und devotionelles Element fast durchgängig eigen. Je nachdem sie nach seinen Auslandsreisen entstanden sind, kann man italienische bezw. niederländische Einflüsse wahrnehmen. Es ist für den Idealismus des Meisters, der allzeit ein frommer Verehrer der heiligen Gottesmutter war, charakteristisch, daß gerade in seinen letzten Jahren, als von der Kirche Abtrünnige die Marienverehrung bekämpften, Dürer in demonstrativer Weise in seinen Darstellungen — wie übrigens auch in lyrischen Gedichten — Maria als die Verehrung heischende Königin des Himmels, der Engel, der Heiligen und Menschen feierte. Wie des Meisters frühestes Marienbild, eine Federzeichnung von 1485 im Kupferstichkabinett zu Berlin, die heilige Jungfrau gekrönt, thronend, von musizierenden Engeln verehrt, zeigt, so waren seine letzten Arbeiten, Skizzen, noch eine große Huldigung gleichsam für die Madonna. Auf hohem Throne sitzt des Himmels Königin; Propheten des Alten Testamentes, Heilige, Engel und Menschen umringen, loben und verehren sie. Die Skizze war als Vorarbeit für ein großes Gemälde gedacht, dessen Ausführung der Tod des Malers verhinderte. Aber auch die Skizzen sagen uns, was das Gemälde werden sollte: ein feierlicher Protest des treu deutschen und treu katholischen Dürer gegenüber den von der katholischen Wahrheit Abgefallenen, welche die unvergleichliche Würde der hl. Mutter des Herrn verkannten.



Abb. 69. Albr. Dürer, Madonna an der Mauer. Kupferstich aus dem Jahre 1514.

(Siehe Seite 97.)

Auf dem frühesten Marienbilde Dürers (s. Abb. 71), der Berliner Federzeichnung aus dem Jahre 1485, ist also dargestellt die thronende Muttergottes

mit zwei musizierenden Engeln, im Sinne des Zeitalters der Madonnen Memlings mit dem Charakter hieratischer Zierlichkeit, in der Formauffassung ein Stück echt altnürnberger Kunst aus der Schule eines Wohlgemuth. Von diesem Frühwerk aus wird dann der große Weg betreten in der Entwicklung des Dürerschen Marienbildes zum Freieren der Komposition, zum Intimeren, Herzlicheren des seelischen Gehalts, besonders



Abb. 70. Albr. Dürer, Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel.
Holzschnitt, Titelblatt zum „Marienleben".

(Siehe Seite 97.)

der Beziehungen zwischen Mutter und Kind, zum formal Vollkommeneren, zum Grandios-Feierlichen der letzten Altarbildentwürfe. Das Typisch-Germanische in frühen Darstellungen, wie Maria mit der Meerkatze, Maria mit den vielen Tieren, mit dem Betonen von Geologischem, Botanischem, Zoologischem in der Maria umgebenden Landschaft, wobei diese nicht selten fast ein höheres Interesse beansprucht als Maria selbst, bildet einen Gegensatz zu den Madonnendarstellungen, welche rein italienisch empfunden

sind — zu den Bildern der Madonna mit Heiligen (s. Abb. 72) im Sinne der italienischen Sacra conversazione-Tafeln mit italienisierter Formengebung, mit



Abb. 71. Albr. Dürers frühestes Marienbild: Madonna mit den zwei Engeln, Federzeichnung von 1485. Berlin, Kupferstich-Kabinett.

(Siehe Seite 98.)

völligem Verzicht auf jedwede Umgebung zugunsten hieratischer Feierlichkeit. Jedoch auch Dürers Madonnen sind nach der zweiten italienischen Reise (etwa 1506—1511) häufig von dem Schreckbild des Manierismus nicht

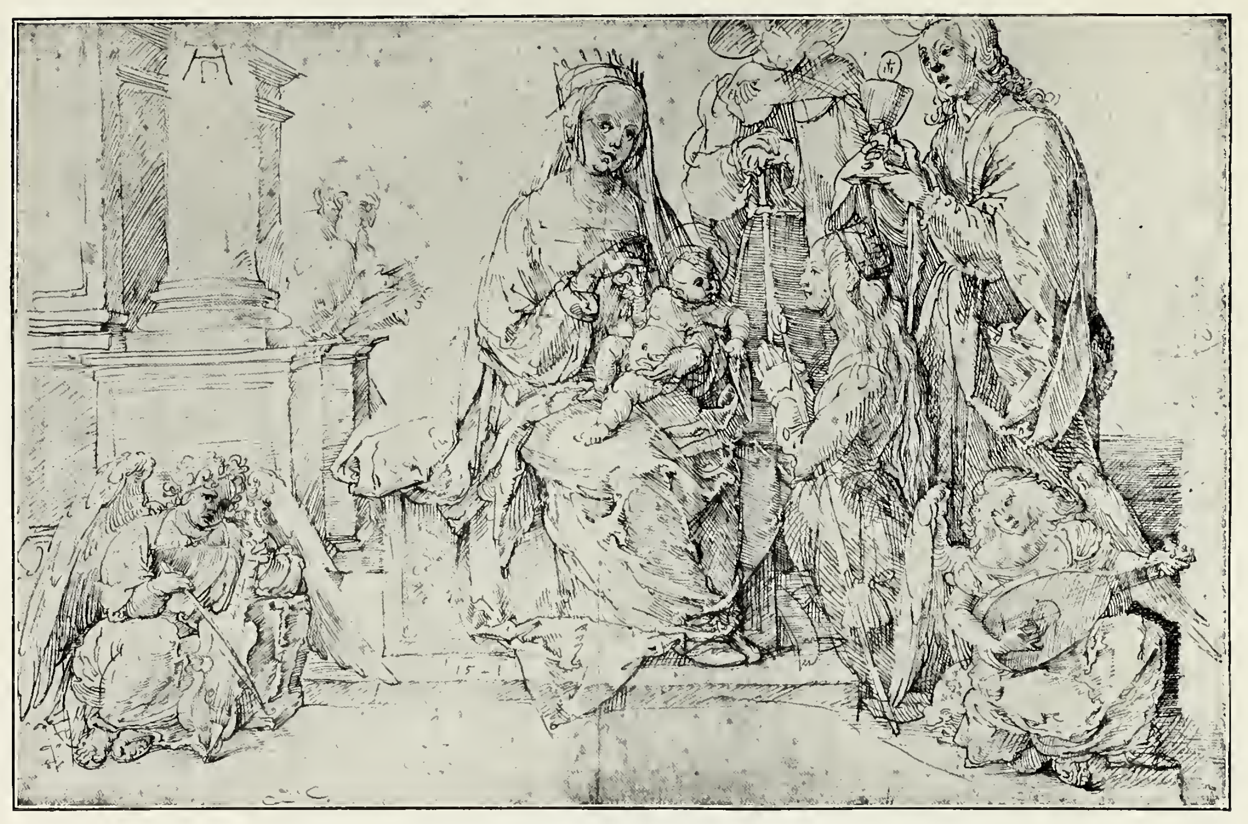


Abb. 72. Albr. Dürer, Madonna mit Heiligen und Sankt Joseph. Federzeichnung unter italienischem Einfluß.

(Siehe Seite 100.)

weit entfernt; die Tendenz zu derber Formenkraft bedingt oft ein Auseinanderzerren der Stimmung; betonte äußere formale Schönheit wird oft mit innerer Gleichgültigkeit erkauft.

Mit dem Jahre 1512 ist bei Dürer eine Vervollkommnung zu konstatieren. Anmutigere Formengebung ist größerer Verinnerlichung des Themas nicht mehr hinderlich. Die Form verbindet sich wieder mit dem seelischen Gehalt des Bildes. Zeichnungen der heiligen Jungfrau, wie jene aus dem Jahre 1514 (Oxford, L. 395, Berlin, L. 30) und dem Jahre 1515 (Windsor, L. 390), sind hierfür besonders charakteristisch.

Das für die Spätmadonnen des Meisters vom Jahre 1518 an, dem Jahre nach Luthers Thesenanschlag, hervorragend charakteristische Merkmal faßt Wölfflin in seinem ausgezeichneten Buche (Die Kunst Albrecht Dürers, S. 217) kurz dahin zusammen: „Man sieht einen Stil sich vorbereiten, der noch entschiedener auf monumentale Wirkung ausgeht! Maria rückt in zentrale Frontstellung. Das Bildganze wird wichtiger, und der Raum immer massiger gefüllt. Und dabei geht die Absicht unmittelbarer als vorher auf das ausgesprochen Feierliche; große krönende Engel stellen sich ein, und ungewöhnliche Lichterscheinungen sollen den Eindruck des Sakralen unterstützen." Von derartigen charakteristischen Blättern seien erwähnt: zwei Madonnen mit je zwei krönenden Engeln, von 1518 (B. 39 und B. 101) (s. Abb. 73), ferner drei Arbeiten aus dem Jahre 1519: Maria mit heiliger Sippe und krönenden Engeln (Louvre, L. 322); Maria mit vielen Engeln (Berlin, L. 16); Maria mit musizierendem Engel (Windsor, L. 391) (s. Abb. 74).

Die letzten Ringe in dieser Kette kirchlich-sakraler, wahrhaft weihevoller Mariendarstellungen Dürers bilden, wie schon erwähnt wurde, Skizzen, Vorzeichnungen zu einem großen Altargemälde, welche die thronende Königin des Himmels, umgeben von vielen verehrenden Heiligen, zeigen. Die vier bekanntesten Fassungen befinden sich in Paris, und zwar drei in der Sammlung Bonnat, eine im Louvre (s. Abb. 75). Detailskizzen hierzu sind ebenfalls noch vorhanden, z. B. in Berlin (L. 65); andere, vermutlich gerade die letzten Vorarbeiten zu dem großen Gemälde, dürften verloren gegangen sein. Bis zuletzt, bis Krankheit und Tod die Ausführung hinderten, arbeitete seine Phantasie an dem großen Altarbilde.

Nichts erscheint begründeter als die Annahme, daß die letzten Striche an der letzten Skizze für das große Marienbild in sein Todesjahr, 1528, fallen. Und sein berühmtes, zuletzt geschaffenes Werk, die Tafeln mit den vier Aposteln, sind sie nicht als Stücke, d. h. als zwei Seitenteile eines Triptychons gedacht? Sollte das Mittelstück die thronende Madonna werden?

Das Ende des Dürerschen Marienbildes hängt nach Heydrich mit der veränderten Anschauung der Reformation über den Madonnenkultus



Abb. 73. Albr. Dürer, Madonna mit krönenden Engeln.
Zeichnung aus dem Jahre 1518.

(Siehe Seite 102.)

zusammen. Genau das Gegenteil ist zu konstatieren. Es fällt so in die Augen, daß es gar nicht zu leugnen ist: Vom Jahre 1518 an, gerade als man sich gegen die Marienverehrung wandte, und als sich

der Vandalismus der Bilderstürmer zeigte, feierte Dürer in demonstrativer Weise Maria als die Verehrung heischende Königin des Himmels. Es ist



Abb. 74. Albr. Dürer, Madonna mit musizierendem Engel.
Zeichnung aus dem Jahre 1519.
(Siehe Seite 102.)

durchaus nicht bedeutungslos, sondern sehr vielsagend, daß Dürer selbst nach der offiziellen Einführung der Reformation in Nürnberg noch weiter das Madonnenthema behandelt, daß aus dem Jahre 1526, zwei Jahre vor

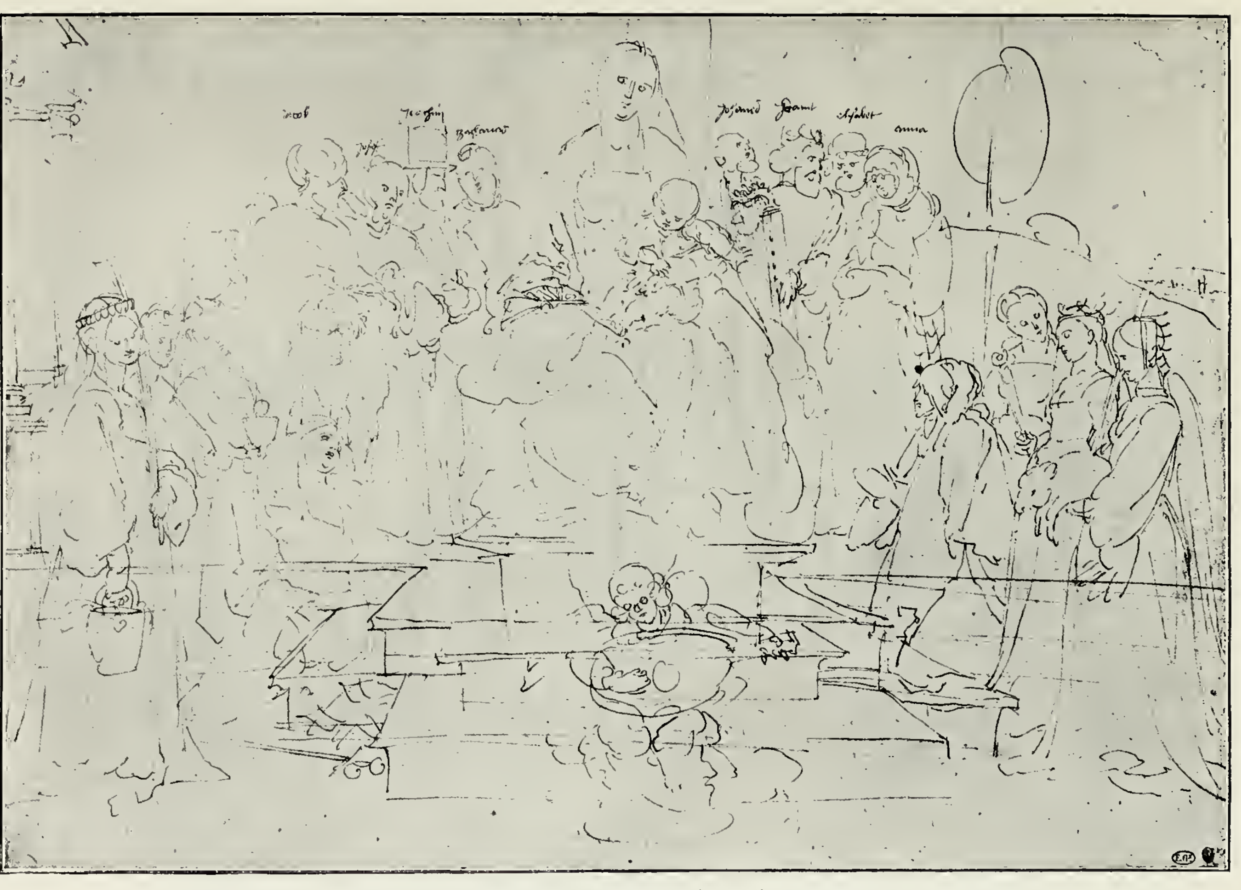


Abb. 75. Albr. Dürer, Entwurf für ein Altarbild (zweite Fassung, Paris, Louvre).

(Siehe Seite 102.)

dem Tode des bereits kränklichen Meisters, noch mindestens drei datierte künstlerische Verherrlichungen der Gottesmutter stammen, eine Zeichnung, ein Holzschnitt und ein Gemälde.

Wie die lyrischen Gebetsdichtungen Dürers dieses Kapitel über Dürer begannen, so mögen andere Worte von ihm, die des Meisters Gesinnung ebenso unwiderlegbar klarstellen, dieselbe schließen. Auf einem in der Koburger Kupferstichsammlung befindlichen Exemplare des 1522 entstandenen Holzschnitts Ostendorfers, welcher die Verehrung der sogen. „schönen Maria von Regensburg" darstellt, schrieb Dürer 1523 eigenhändig nach einem Vermerk, daß Neurer die Anordnung des Bischofs von Regensburg nicht befolgten, das Gnadenbild in Ehren zu halten, die Worte: „Gott helfe uns, daß wir die werte Mutter des Herrn nicht also verunehren, sondern ehren in Christo Jesu. Amen." (Siehe Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 381.)

Niederländische Malerschulen.

(Vlamen und Holländer.)

Die Gebrüder **Hubert** und **Jan van Eyck** (1370—1426 bezw. 1390—1441) sind die Führer der niederländischen Malerschulen. Huberts Vorzeichnung, aber schon Jans Pinsel dürfte die gekrönte, sitzend betende Madonna auf einem Flügel des berühmten Genter Altarbilds zu St. Bavon entstammen, welcher die gut ausgeführte betende heil. Jungfrau in der Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin entspricht (s. Abb. 76). Das früheste Marienbild Jans dürfte, abgesehen hiervon, die mit ihrem Kinde zusammen in einem Buche blätternde, sitzende Mutter Gottes in der englischen Sammlung Weld-Blundell zu Incehall sein. Auf des Meisters reifste Zeit gehen folgende Madonnen zurück: jene thronende mit zwei Heiligen und dem prächtigen Stifter in der Akademie zu Brügge, genannt Madonna des Kanonikus Pala (s. Abb. 77); die in herrlicher gotischer Architektur mit Stifter in der Gemäldegalerie zu Antwerpen; eine ähnliche Federzeichnung in der Sammlung Robinson zu London; ein gleichartiges Gemälde im Berliner Museum, jene in dem perspektivisch wunderbar gegebenen Kirchenraum auf dem Reisealtärchen der Dresdner Galerie; die thronende, nährende Mutter Gottes im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main; die Madonna des Hauses Rothschild zu Paris; die Madonnen „am Springbrunen" zu Antwerpen und Berlin; endlich die hervorragende, nach dem knienden Stifter benannte „Madonna des Kanzlers Rolin" im Louvre zu Paris (s. Abb. 78).

Die Kunst des Jan van Eyck hat sich an der vorangegangenen Plastik und den vorliegenden Miniaturen gebildet. Und zwar gehen speziell für

die Madonnengestaltung die schlanke Erscheinung, die Ruhe und Majestät, der Faltenwurf der Gewandung auf plastische Vorbilder zurück; die steinerne Statue einer sitzenden Madonna in der Johanneskirche zu Lüttich, eine im erzbischöflichen Museum zu Utrecht, eine marmorne in der Kathedrale von Antwerpen, eine hölzerne aus Brügge aus der Sammlung des Grafen Durrieu waren geeignete Vorbilder. Die Komposition der Gottesmutter mit Stiftern und Heiligen, ein Lieblingsthema der van Eyck und ihrer Nachfolger, fand sich ebenfalls, in Relief, z. B. auf dem Grabstein des Lanzelot von Bertaimont in der Kirche von Saint Maudrou zu Mons, aus dem Jahre 1418, zur Nachahmung einladend, schon vor. Von Miniaturen dagegen ist der physiognomische Typus van Eyckscher Himmelsköniginnen abgeleitet. Das rundliche Köpfchen, die zarten Hände mit den spitzen Fingern, das von der hohen Stirn zurückgekämmte Haar, das in langen Strähnen über Hals und Nacken wallt, die ziemlich kleinen, etwas verträumt dreinschauenden Augen, die längliche Nase, das feine Mündchen mit den gewellten Lippen, schließen sich völlig an den Typus an, wie er



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 76. Hub. und Jan van Eyck, Maria.
Berlin, Kgl. Gemäldegalerie.

(Siehe Seite 106.)

in niederländischen, burgundischen, französischen Miniaturen zur Regel geworden war. Man vergleiche als Beispiele die Chronik von Cluny, ca. 1200, Psalter für Ludwig den Heiligen in der Pariser Nationalbibliothek, Bibel des Johannes von Brügge im Museum Westrhenianum zu Haag, das livre d'heure du duc de Berry zu Chantilly, usf.



Abb. 77. Jan van Eyck, Madonna des Canonicus Pala (Brügge).

(Siehe Seite 106.)

Für die van Eycksche Auffassung der Madonnen sind charakteristisch: edle Einfalt, stille Größe, feierliche Ruhe des Ausdrucks, plastischer Faltenwurf der Gewandung, ausgebildeter Sinn für Perspektive, Naturschönheit und mächtige Architektur des Hintergrunds, warmes, harmonisch gestimmtes Kolorit. Namentlich letzterer Punkt kann nicht wundernehmen, da ja doch die Gebrüder van Eyck als erste in der Kunst für die

Oelfarbe dauernde Verwendung erwirkten. Maria hat meist außer Heiligen kniende Stifter in ihrer Nähe; nirgends findet man diese Stifterbilder so häufig wie in der altniederländischen Kunst. Als Himmelskönigin voller Feierlichkeit und Erhabenheit, ja fast mit einem Zuge des Unnahbaren erscheint sie durchweg, obwohl sie der Maler immer vom Himmel herab



Abb. 78. Jan van Eyck, Madonna des Kanzlers Rolin. Paris, Louvre.

(Siehe Seite 106.)

auf die Erde versetzt, mit Vorliebe in eine geräumige gotische Kirche, aber auch in eine Halle oder Loggia, mit Durchblick in weite Natur. Ohne an Feierlichkeit dadurch einzubüßen, wirkt am innigsten in der Empfindung Jans „Madonna am Springbrunnen" in Antwerpen. Hier hat die altkölnische Schule eingewirkt. Maria steht in einem Blumengarten; vor ihr, rechts, plätschert ein Brunnen. Das Motiv, daß Engel hinter der

heiligen Jungfrau einen Teppich ausgebreitet halten, das Jan hier verwertet, war ebenfalls gerade bei den Kölnern sehr beliebt; schon vorher kommt es in Italien vor. Lorenzo Monaco, Fra Angelico bedienen sich seiner. Diese übernahmen es aus Siena. Der sienesischen Malerschule gebührt die Ehre der Erfindung des Motivs, das auch Jan van Eyck auf seiner Modonna am Springbrunnen zu schöner Geltung bringt, das sich übrigens auch in Frankreich eingebürgert hat, so in einem Wandgemälde der Kathedrale von Clermont (XIV. Jahrhundert), im Widmungsbilde der Handschrift Cité de dieu (Paris, bibl. franç. nat. 22, 912) und auf einem Bilde von 1421 im Hospiz Belle zu Ipres.

Mit diesen Angaben über die Kunst des Jan ist nicht nur die van Eycksche Schule charakterisiert, sondern mehr oder weniger die ganze frühniederländische Kunst. So halten sich die Arbeiten des **Petrus Christus** (gest. um 1475): „Heilige Jungfrau mit den Heiligen Franz und Hieronymus" im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main; „Madonna mit Heiligen und Stifter" in der Sammlung Rothschild zu Paris; „Madonna mit Stifter" im Berliner Museum und in der Wiener Albertina, Madonna im Metropolitan-Museum zu Newyork, in vielen Beziehungen an die van Eycksche Art. Künstlerischen Fortschritt betätigt Petrus Christus darin, wie er die heilige Mutter und die sie umgebenden Personen kunstvoll in den Raum hineinkomponiert. Er ist nicht mehr mit ungefähr richtig gegebener Perspektive zufrieden, sondern er konstruiert den Raum nach mathematisch berechenbaren Gesetzen.

Eine Künstlergestalt, die gleichzeitig neben Jan van Eyck wirkte, kaum viel weniger interessant, wenn auch weniger vielseitig und scharf individualisierend, weniger losgelöst vom Mittelalterlichen und weniger selbständig, weniger epochemachend, aber in seiner Zeit kaum weniger berühmt, war **Rogier van der Weyden** aus Tournai (1400—1464). Auf Rogier führt man Madonnen in Wien, London, Berlin, Antwerpen und — noch am besten beglaubigt — im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main zurück. Sehr berühmt und gefeiert war die Komposition: wie der heilige Lukas die Madonna malt; sie ist nur in vier Repliken: Petersburg, in der Sammlung Wilczek, im Museum zu Boston, und — die beste — in der alten Pinakothek zu München (s. Abb. 79), erhalten. Die Komposition geht sicher auf Rogier zurück. In dem malenden heiligen Lukas liegt sein Selbstporträt vor. Das beweist ein Vergleich mit dem Porträtbild Rogiers in der Galerie zu Hermannstadt. In der Auffassung war Rogier von Jan van Eycks Madonna des Kanzlers Rolin hier abhängig. Nicht nur die Gegenüberstellung der beiden Hauptfiguren ist parallel, nicht nur die offene Halle, in der sich die Szene abspielt, mit Durchblick auf

Landschaft und Fluß ist gleichartig, nein, die Uebereinstimmung der beiden Gemälde geht bis zu demselben Muster der Säulenkapitäle, bis



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 79. Rogier van der Weyden, Der hl. Lukas, die Madonna malend. München, Pinakothek.

(Siehe Seite 110.)

zu dem Motiv des Fensters über dem Durchblick der Halle, bis zu den zwei kleinen Staffagefigürchen in halber Ferne, die in den Fluß schauen.

Aber eines ist auch sofort erkennlich: van Eyck detailliert viel mehr, weit subtiler, namentlich den landschaftlichen Hintergrund und den Fußboden der Halle, während bei Rogier offensichtlich die Madonna und der heilige Lukas Hauptsache, alles andere im Bilde aber eben Nebensache bleiben.

Unter dem Einflusse seiner Italienreise steht Rogiers „Madonna mit Heiligen" im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main. Und zwar hat sich an einen bestimmten Meister Rogier in ganz auffallender Weise gehalten, an Fra Angelico da Fiesole. Maria steht auf einer Estrade vor einem Kriegszelte, dessen Vorhang Engel zurückschlagen. Die Motive des Kriegszeltes wie der haltenden Engel sind von Fra Angelico entlehnt, wenn auch das Motiv des Kriegszelts bereits in altniederländischen Miniaturen vorkommt, so in den très riches heures du Chantilly und in den heures de Turin. Von Fra Angelico stammt die bisher ungewohnte, engere, geschlossenere und zugleich belebtere Gruppierung der Heiligen um die Gottesmutter, von ihm die gemalte Leiste, die in ihrer Profilierung das Bild nach unten abschließt, von ihm das blumige Terrain und vor allem die Vase mit Blumen zu Füßen der heiligen Jungfrau. Im Anschluß an Fra Angelico ist selbst das Gesicht Mariens hier feiner und ovaler geworden gegenüber den noch breiteren, derberen Formen der Madonna mit dem heiligen Lukas, die dem van Eyckschen Typus verwandt sind. Die weitgehende Beeinflussung Rogiers durch Fra Angelico ist leicht erklärlich. Beide Meister arbeiteten — wenn auch nicht gleichzeitig — in Florenz für Cosimo von Medici, ersterer die eben besprochene Madonna, die außer von Petrus und Johannes dem Täufer von den beiden Patronen des Hauses Medici, Kosmas und Damian, umgeben ist, letzterer in der Zelle des Klosters, die sich Cosimo für sich selbst einrichten und ausmalen ließ. Wie müssen des Fra Angelico Fresken in San Marco und des frommen Klosterbruders Kunst überhaupt den gleichgestimmten Rogier zur Nachahmung begeistert haben! Auch in anderen Bildern, die hier zu besprechen außerhalb unseres Themas liegt, sind die Uebereinstimmungen in der Kunst Rogiers und des Mönches von San Marco geradezu in Erstaunen setzend. Diese hochwichtige Tatsache wurde aber auch in den neuesten Forschungen über altniederländische Kunst, speziell über Rogier, wieder völlig übersehen; sie sei daher an dieser Stelle — zum erstenmal — besonders stark betont.

Auf Rogier, der die Anregung dazu aus Italien mitbrachte, geht auch das niederländische Halbfigurenbild der Madonna zurück, das Maria gleichsam als Porträt nach der Weise weltlicher Personendarstellung zeigt. Solche Bilder sind z. B. im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, in der



Abb. 80.

Emanuel Dite,
Madonna.

Im Privatbesitz
in Halle.

(Siehe Seite 138.)

Galerie zu Antwerpen, im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, in der Sammlung Traumann zu Madrid (dort dem Gerhard David zugeschrieben) und im Suermondt-Museum zu Aachen (dort dem Meister der Ursulalegende zugeschrieben).

Ebenfalls Halbfigurenbilder der Mutter Gottes werden dem **Hugo van der Goes** (ca. 1440—1482) zuerkannt: Triptychon mit Stiftern im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main, in der Gemäldegalerie zu Kassel, in der Sammlung Layard zu Venedig und im Bargello zu Florenz. Auf diesen Halbfigurenbildern nun ist Maria weiter sichtbar als auf jenen des van Rogierschen Typs: bis über die Hüften. Das Verhältnis zwischen Mutter und Kind ist abwechslungsreicher, origineller gestaltet. Auf dem Frankfurter Bilde hebt der älter als sonst bei den Niederländern gegebene Knabe eine Nelke empor mit einer Gebärde, als wolle er sie dem Beschauer zuwerfen; auf dem Kasseler Bilde hüllt Maria das Kind sorglich in ihren Mantel ein, während sie es säugt. Auf dem Florentiner Bild drückt die Mutter das Kind an sich, während es seine beiden Aermchen um ihren Hals schlingt und ihren Mund küßt. Tiefe Melancholie spricht aus den Zügen von Mutter und Kind auf dem Bilde zu Venedig. Wie entgeistert starren die vier Augen ins Leere. Gedankenvoll läßt das göttliche Kind eine lange Kette durch seine Finger gleiten. Hier vor allem hat der Künstler seinen eigenen Schwermut, der oft an Wahnsinn grenzte, seinem Kunstwerk eingeprägt. — Die Vorbilder für die überaus herzlichen Motive in den Beziehungen zwischen Mutter und Kind, wie sie unser Meister in den Bildern zu Florenz und Kassel brachte, waren in Siena die Werke eines Ambruogio Lorenzetti und eines Simone Martini. Auf einer Italienreise 1476, also kurz vor seinem Eintritt als Laienbruder in das Kloster Rodendale bei Brüssel, malte van der Goes in Florenz, im Auftrage der Familie Portinari, für das Spital Santa Maria Nuova seine jetzt in den Uffizien befindliche große „Geburt Christi". Bei dieser Gelegenheit muß er auch in Siena gewesen sein. Seine Modellierung des Madonnenkopfes, oval, unten spitz zulaufend, ähnelt weit mehr dem von den Sienesen Duccio geschaffenen als dem van Eyckschen Typus. Die Engel auf dem Portinari-Altar, ihre Tracht, Frisur, das Blumenkränzchen, welches das Haar schmückt, dann die Vasen mit Blumen im Vordergrunde sind direkt sienesischen Mustern entlehnt.

Typisch niederländisch — von jeglichem fremden Einfluß weit entfernt — sind dagegen wieder in allen Hinsichten des sog. **Meisters von Flemalle** (ca. 1400—1450) Madonnen im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main und in der Sammlung Salting zu London. Beidemal säugt Maria ihr Kind, in Frankfurt auf blumigem Rasen, stehend vor

einem aus Brokatstoff gespannten Hintergrund, in London in einem Zimmer sitzend. Gerade im letzten Bild offenbart sich der Künstler als origineller Meister. Die fast zu massiv wirkende Madonna mit ihrer statuarischen Formengebung sitzt in einem in die Tiefe führenden Zimmerausschnitt. Wir sehen einen Teil der Wand mit Fenster und Kamin, beides nach oben vom Bildrand durchschnitten. Diese Art der Behandlung eines Innenraums, die durch starkes Beschneiden der Wände dem Beschauer es überläßt, den Rest des Zimmer in seiner Phantasie zu ergänzen, ist eine kühne Erfindung des Meisters von Flemalle. Nicht von ihm eigenhändig ausgeführte Schulbilder sind die kleine Madonna der Turiner Pinakothek und die — in ihrer Auffassung für die altniederländische Malerei einzigartige — Madonna in der Glorie des Museums von Aix. Die Himmelskönigin sitzt mit dem göttlichen Kinde auf einer breiten, in den Lüften schwebenden Bank. Auf der Erde sitzen rechts und links zwei Heilige. Zwischen diesen kniet ein Mönch, der Stifter. In der Petersburger Eremitage zeigt in einem Zimmer, am Ofen, eine Madonna, die den Knaben auf dem Schoß hat und sich die Hand am Feuer wärmt, um nicht durch Berührung mit den kalten Fingern das Kind zu erschrecken, künstlerische Verwandtschaft mit der Madonna Salting in London.

In der Auffassung, als Halbfigurenbild, und ebenfalls ihr Kind säugend, verwandt mit van der Goes, in der Typik aber mehr an die Madonnen des Meisters von Flemalle erinnernd, erscheint, vor einem Fenster, dem vor ihr auf einer Brüstung sitzenden Jesuskinde eben die Brust reichend, die Madonna des aus Haarlem stammenden Holländers **Dirk Bouts** (ca. 1410 – 1475) in der Sammlung Salting zu London. Man hat das Bild wegen der „edlen Opulenz der Gestalt der Madonna, des wunderbar schönen, weichen Flusses ihres Haares, der prachtvollen, so fein bewegten Hand, des gediegenen Reichtums der satten glänzenden Farbe und der unendlich zarten Intimität der Stimmung“ mit Recht als „ein Meisterwerk ersten Ranges“ gefeiert. Von diesem Stücke zweifelsohne abhängig, ja vielleicht aus Bouts Atelier stammend, sind Madonnen der Sammlungen Correr, Pourtales, Davis in Newport.

Aus der Schulung durch Dirk Bouts läßt die neueste Stilkritik auch die Kunst des **Hans Memling** (1430—1495) hervorgehen. Ein Frühwerk des Meisters ist das Triptychon mit der thronenden Madonna, Heiligen, Engeln und Stiftern zu Chatsworth in der Sammlung des Herzogs von Devonshire. Die Typik der umgebenden Heiligen, Stifter und Engel erinnert in der Tat an Dirk Bouts, während das Antlitz der Madonna in der Innigkeit des Ausdrucks wie im Formalen an Vorbilder der altkölnischen Schule gemahnt. Unser Künstler ist in Mömlingen in



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 81. Hans Memling, Maria mit dem Kinde.
Wien, Kaiserl. Gemäldegalerie.

(Siehe Seite 116.)

der Diözese Mainz geboren, verlebte seine Jugend nahe bei dem deutschen Rhein, und was ist natürlicher, als daß er reiche künstlerische Jugendeindrücke schon mitbrachte, als er sich in den Niederlanden niederließ. Die von ihm beliebte, weißlich graue Färbung geht sicherlich auch auf das übermäßige Verwenden von Weiß in der niederrheinischen Schule zurück. Vor allem muß die holdselige Empfindung, die in Memlings Madonnen lebt, als deutsche Eigenart, als Einwirkung durch die lyrisch-zarten Madonnen der alten Kölner bezeichnet werden. Durch Memlings deutsche Reminiszenzen kam eine bisher ungewohnte, liebliche, poetische Stimmungsnote in den Realismus der niederländischen Madonnen-Malerei. Wenn Maria und das Kind im duftigen Haine, im Blumengarten sitzen, wenn die Heiligen und Engel freier, näher und ungezwungener um Maria herum gruppiert sind, mit der heiligen Jungfrau oder dem Kinde in Beziehung treten, ihnen vormusizieren oder vorlesen, mit dem kleinen Jesus spielen, sich, wie die heilige Katharina, von ihm einen Ring anstecken lassen, so finden sich Vorbilder oder Parallelen hierzu weit eher bei den Kölnern als bei den Niederländern. In diesem Sinne sind Memlings herrlichste Madonnenbilder komponiert; so: „Madonna mit Verlobung der heiligen Katharina“ im Louvre zu Paris, Altarbild der Spitalbrüder im Johannesspital zu Brügge; Madonna mit Stifter im Hofmuseum zu Wien (s. Abb. 81), Maria mit Engeln in den Uffizien zu Florenz, im gotischen Haus zu Wörlitz, Madonna in der Londoner Nationalgalerie. —

Ein originelles Motiv, welches beweist, daß der Meister auch bestrebt war, kraft eigener Erfindung neues und bewegtes Leben in die Madonnendarstellung zu bringen, zeigt die Madonna der Galerie Liechtenstein in Wien aus dem Jahre 1472. In einem weiten gotischen Gemach hat sich Maria soeben von der mit einem Baldachin überdachten Bank erhoben und ist nun aus dem Hintergrunde des Gemaches nach vorn geschritten, wo ihr der heilige Antonius einen knienden Stifter empfiehlt. Im Jahre 1487 malte Memling die Madonna des Martin Nieuwenhove auf dem einen Teile des nach dem 23jährigen Stifter benannten Diptychons. Maria, im Brustbilde gegeben, reicht dem vor ihr auf einer Art Brüstung sitzenden Kinde einen Apfel dar. Das Gemach der heiligen Mutter ist durch reiche, prächtige Glasfenster, durch einen an der Wand hängenden Rundspiegel und köstliche Teppiche reicher ausgestattet als auf allen früheren Halbfigurenbildern. Ein Streben nach üppiger Pracht und größerem Reichtum, zumal auch in der Profilierung und Umrahmung auf italienische Art hinweisend, gibt sich besonders in Spätmadonnen des Künstlers kund. Während auf dem Marienbilde des Ursulaschreins zu Brügge ein gotischer Spitzbogen oben abschließt, bildet auf anderen Tafeln zu Wien, Wörlitz

und Florenz ein Renaissancebogen die Rahmung, die oben dicke Fruchtkränze verzieren, von kleinen Putten gehalten. Am charakteristischsten für die italienische Beeinflussung ist das Bildchen im Wiener Hofmuseum. Hier stehen auf den Kapitälen der Säulen, die den einfassenden Bogen tragen, Putten, die das Ende der Girlanden kräftig anziehen, während von der Laibung des Bogens aus andere Putten dieselben gerade über dem Haupte der Madonna befestigen (s. Abb. 81). Da Memling selbst niemals in Italien war, so ist an den vermittelnden Einfluß französischer Miniaturen zu denken. Wenn Memling mit der französichen Miniaturmalerei so vertraut war, daß man ihm lange Zeit die dem Franzosen Simon Marmion von Valenciennes nahe stehenden Malereien der Orgelbrüstung aus Najera hat zuschreiben können, warum sollten nicht in unserem Falle ihn aus ihm bekannten Werken eines italienisierenden französischen Manieristen, wie z. B. Jean Fouquet, Motive zur Nachahmung gereizt haben?

Unter dem Einflusse von Hans Memling steht **Gerard David** (1460 bis 1523) aus Oudewater, meist in Brügge tätig. Seine Madonnen mit Heiligen, Engeln und Stiftern in der Nationalgalerie zu London und im Museum zu Rouen zeigen das bei Memling übliche Schema. Der Flügelaltar im städischen Museum zu Brügge zeigt Eigentümlichkeiten in der Raumverwendung. Die ruhig, scheinbar für sich in Abgeschlossenheit sitzende Gottesmutter muß sich mit der Außenseite eines Flügels begnügen; die Hauptflächen nehmen die Gruppen der Stifter und Heiligen ein. Die thronende Madonna, ganz allein, gibt David in einem Bilde des Museums Brignole Sale in Genua. Maria als Halbfigurenbild in der Art eines Rogier, Memling und van der Goes wählte der Maler in Bildern beim Baron de Bethune in Brügge, in den Sammlungen Traumann in Madrid, Martin le Roy in Paris, Clemens in München und zu Schleißheim. Die drei letzten dürften Schülerhänden entstammen. Die niederländische Ader für Genremalerei greift bei David gelegentlich auch in die religiösen Darstellungen hinüber. So legt er auf dem Londoner Bild allerlei Gerät zu den Füßen des Stifters und setzt ein Windspiel daneben. In dem Madrider Bilde bereitet Maria dem Kindlein gerade eine Suppe. Wie Memling gewöhnlich einen Apfel, gibt David dem Kind eine Weintraube in die Hand, das Symbol des heiligen Meßopfers, der Verwandlung des Weines in das heilige Blut. Folgende Erscheinungen sind im allgemeinen für die Marienbilder Gerard Davids charakteristisch: unselbständiges Nachahmen, beginnender Manierismus, Nachlässigkeit, die oft zur Fehlerhaftigkeit wird in Gestaltung des Raums und der Perspektive, kurz: Beginn eines künstlerischen Niederganges. Dem stehen auf der anderen Seite in Davids Kunst auch Anzeichen einer neuen Zeit gegenüber:

Maria wird menschlich-weltlicher, irdischer. Und vor allem an Stelle der feierlichen Gewandung bemerken wir schon an seinen Madonnen das Modekostüm der damaligen Zeit.

Besonders stark machen sich italienische Einflüsse seit Beginn des 16. Jahrhunderts geltend. **Quentin Massys** (1460—1530) thronende Madonnen in den Berliner und Brüsseler Museen, betende Maria, Antwerpen — Lukas van Leyden (1494—1533), — heilige Jungfrau mit Engeln, Berlin, — Cornelisz von Oostsanen (ca. 1490—1535), — Maria mit Kind und musizierenden Putten (Hausaltärchen), Berlin — seien diesbetreffend genannt. Quentin Massys geht bei seinem Studium der italienischen Kunst und in der Aufnahme italienischer Motive von großen Gesichtspunkten aus. Kraft stark ausgeprägter Individualität weiß er bei seinem Streben nach monumentaler Gestaltung italienische Elemente mit niederländischer Art ungezwungen frei und doch harmonisch zu verschmelzen. Und so kommen wir vor den zugleich erhabenen und zugleich gefühlswarmen Madonnen des Meisters zu vollem künstlerischen Genusse. Bei anderen dagegen, besonders bei Jan Gossaert, gen. Mabuse (ca. 1470—1541), wirkt die Nachahmung der Italiener direkt manieriert, vergl. „thronende Madonna mit musizierenden Engeln" im Museum zu Palermo, und die in den Lüften schwebende, von Wolken und Engeln getragene Madonna, wie der heilige Lukas sie malt, im Hofmuseum zu Wien. Besonders bei letztem Bilde, in dem die Szene in einer Kirche spielt, förmlich überladen mit Renaissance-Bögen, Pfeilern, Nischen, herumschwirrenden Putti, wirken die Italianismen überaus aufdringlich.

Eine neue und letzte Epoche in der Geschichte des niederländischen Marienbildes begann mit dem genialen Vlamen **Peter Paul Rubens** (1577—1640). Er rettete es vor dem Untergang im Manierismus. Sein kraftvolles Wesen trotzte allen fremden Einflüssen, in welchen die Vorgänger untergegangen waren, ohne nur im geringsten auf die Errungenschaften der italienischen Renaissance zu verzichten. Die Größe und Freiheit der Italiener verbindet er mit dem derben Realismus der Niederländer; schwungvoll und doch einheitlich formt er sich daraus einen eigenen neuen Stil. Michelangelos gewaltige Formensprache, Tizians leuchtende Farbenglut, Paolo Veroneses genialisch leichte Kompositionsweise erkennen wir in seinen kühnen Madonnenkompositionen. Und doch spiegelt sich in ihnen zugleich deutlich und unverkennbar das kraftvolle germanische Volkstum, das urwüchsig derbe flandrische Naturell wieder. Die Madonnen, prächtig-gesunde, herrlich-schöne, starke Frauen, die umgebenden Heiligen ein kraftvolles Athletengeschlecht, meist in gewaltiger Bewegung, die Engelsputti gesundheitsstrotzende, blühend frische, kleine, nackte vlämische

Bauernbuben, so atmen seine Bilder eine den Beschauer hinreißende Lebenslust. Daß die Kompositionen der Himmelfahrt und der Krönung der seligsten Jungfrau hierbei dem Künstler besonders gut lagen mit ihren Nuancen des Jubels und der Verzückung folgt dann von selbst. Aber auch die auf die gleiche jubilierende Note gestimmten Altarbilder der von Heiligen verehrten oder von Engeln umschwärmten Himmelskönigin sind nicht selten: Museum zu Grenoble, Santa Maria in Vallicella zu Rom, Museum zu



Phot. Hanstaengl.

Abb. 82. Peter Paul Rubens, Madonna im Blumenkranz. München, Pinakothek.

(Siehe Seite 119.)

Antwerpen (zweimal), ebenso zweimal, davon einmal „im Blumenkranz" im Louvre zu Paris, Eremitage zu Petersburg, Museum zu Lille „mit dem heiligen Franz", Alte Pinakothek zu München „im Blumenkranz" (s. Abb. 82), in Worms bei Freiherrn von Heyl zu Herresheim, im Museum zu Lyon „als Fürsprecherin für die Menschheit", Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, zweimal, Museum zu Brüssel, Galerie zu Kassel „mit den bußfertigen Sündern", Städelsches Institut zu Frankfurt am Main, Augustinerkirche zu Antwerpen, Jakobskirche, ebenda, und bei Frederick Cook in Richmond. —

Das Gewand der Rubensschen Madonna ist meist das damals von den vlämischen Damen getragene Modekostüm des beginnenden 17. Jahrhunderts. Modell für die heilige Jungfrau waren dem Meister, sozusagen durchgängig, je nach der Zeit der Entstehung der Bilder, seine erste Frau:



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 83. Anton van Dyck, Die Madonna mit dem kl. Jesuskinde und Johannes. München, Pinakothek.

(Siehe Seite 121.)

Isabella Brant oder seine zweite: Helene Fourment, wie er denn auch als Jesus- und Johannesknaben gerne seine Söhnchen porträtierte. Nach all dem glaube man aber nicht, daß die Rubensschen Madonnengemälde in ihrer Zeit trivial gewirkt hätten. Im Gegenteil, sie rissen die Gläubigen zur Begeisterung hin und entsprachen durchaus der Strömung der Zeit. Rubens

war ein frommer Mann, der jeden Tag die heilige Messe hörte, und ein besonderer Günstling der Jesuiten. Nun denke man an die damals errichteten prunkvollen Barockkirchen im Jesuitenstil mit ihrem fortissime der Wirkung! Was ließ sich Glanzvolleres denken als diese schmuckvolle, prachtstrotzende Ausstattung, die kostbaren Altäre mit den dickplastischen Ornamenten und der strahlenden Goldverzierung und, gleichsam als Perle im Golde, das Altarbild: in Farbenglut getaucht, von Engeln umrauscht, formenkräftig und pompös: eine Madonna von Rubens.

Von hoher Begabung war auch der Rubens-Schüler **Anton van Dyck,** aber weit weniger originell als sein großer Lehrer. Seine Madonnen sind nicht frei von Manier, sei es, daß der Künstler die Italiener, zumal die Venezianer, sei es, daß er Rubens zu engherzig, unselbständig nachahmt. Erinnert sei an seine beiden Arbeiten in der Pinakothek zu München „Maria mit den kleinen Jesus und Johannes" (s. Abb. 83) und „Mutter Gottes mit zwei Stiftern" und an das Brustbild der Madonna in der Galerie zu Sanssouci.

In dem gewaltigen Werke des genialen Holländers **Rembrandt van Rijn** (1606—1669) von mehr als 600 Gemälden und 2000 Zeichnungen zeigt nur ein einziges Blatt (Bartsch 61) aus dem Jahre 1641 — wenn man von Schilderungen der biblischen Geschichte, in welchen Maria handelnd auftritt, absieht — die heilige Mutter mit dem göttlichen Kinde. Aber wie? in seiner Art meisterhaft gezeichnet, besonders in der wahrhaft künstlerischen, echt rembrandtesken Verteilung von Schatten und Licht bedeutend, ruht auf Wolken ein erschreckliches Weib mit einem noch häßlicheren Kind im Arme. Dies Bild kann und soll auch nicht andächtig wirken und fällt nicht mehr unter die Rubrik religiöse Kunst. Entsinnt man sich dann vor einer solchen Rembrandtschen Radierung der glanzvoll repräsentativen, himmlisch berückenden Madonnenmalerei eines Rubens, dann erkennt man die unüberbrückbare Kluft, die nach der Kirchenspaltung zwischen nördlich-holländischer und vlämischer Kunst gähnte, wo Religion und Kirche zu künstlerischer Betätigung begeisterten und wo nicht.

Die Franzosen.

Der byzantinische Marientyp muß frühzeitig in das französische Gebiet eingedrungen sein und hat sich dort ziemlich unverfälscht bis in das XIII. Jahrhundert hinein erhalten. Die erhaltenen Bildsäulen und Statuetten dieser Zeit, z. B. jene aus Moissac, aus dem XIII. Jahrhundert, lassen darüber keinen Zweifel (s. Abb. 84). Die geschlitzten Augen, die hochgewölbten Augenbrauen, die lange, schmale

Nase, die sich unter der Kuppe durch die ausgewölbten Nasenlöcher unschön erbreitert, der breite Mund, das über den Kopf gezogene Gewand, die steife Haltung, das greisenhafte Kind in der hockenden Stellung, der Thron, alles das sind rein byzantinische Motive, zu welchen allerdings schon die technisch feinere Modellierung des Gewandes, auch in etwa des Gesichts und der Hände nicht mehr recht passen wollen. –



Abb. 84. Madonnen-Statue aus Moissac, französische Schule des XIII. Jahrhunderts. Paris, Cluny-Museum.

(Siehe Seite 121.)

Im XIV. Jahrhundert überrascht uns dann ein völlig neues, französisch-nationales Madonnen-Ideal, zunächst in Miniaturen. Gerade in Miniaturen absorbierte sich damals die beste Kraft der ersten französischen Maler. Die Miniaturen des jetzt in Chantilly aufbewahrten Gebetbuchs des Herzogs Jean de Berry, die sog. „très riches heures du duc de Berry", vielfach den durch die Pariser Schule ausgebildeten Brüdern von Limpurg zugeschrieben, verraten beispielsweise solche tüchtige Meister, die sehr wohl imstande gewesen sein mußten,

in Beobachtung schöner französischer Rassetypen aus dem Volke, in Veredlung und Verfeinerung derselben ein neues Madonnen-Ideal zu gründen. Die Anfänge zu diesen französisch-nationalen, an Byzanz in keiner Weise mehr erinnernden Muttergottesdarstellungen finden sich schon vor 1400, so charakteristisch in einem Stundenbuch (livre d'heures) im Cluny-Museum zu Paris. Verherrlicht ist die Regina angelorum, Maria, von jubelnden und musizierenden Engeln umschwärmt (s. Abb. 85). Die Himmelskönigin ist sehr zart und schmächtig gegeben, fast ätherisch, mit wallendem Haar, das ein Diadem schmückt, in langem, kostbarem Gewand, die Stirn hoch, die Nase schmal, vornehm leicht gebogen, das Mündchen übertrieben zierlich klein, fast wie ein Punkt, dem ganzen Eindruck nach: ein etwa sechszehnjähriges Fürstenkind aus vornehmstem Geschlecht. Und dann fällt noch ein Zug auf: Es blitzt etwas wie ein schalkhaftes Lächeln aus den



Abb. 85. Regina Angelorum.
Mittelstück einer französischen Miniatur des livre d'heures, XIV. Jahrhundert. Paris, Cluny-Museum.

(Siehe Seite 123.)

Augen. In diesem frühen Bilde ist nun in der Tat schon der französische Marientypus, an dem sich die späteren Zeiten halten, fest ausgeprägt. Namentlich sind es die zwei Züge, die für alle Zeiten charakteristisch sind: a) das Höfisch-Vornehme. b) das Lächelnde in der Physiognomie, nur bei wenigen großen Meistern der gotischen Periode herzliche, innere Freude glaubhaft bezeugend, sonst konventionell, ja — zumal in den Zeiten des Rokoko und Barock — hochmütig und spöttisch wirkend.



Abb. 86. Madonna mit dem göttlichen Kinde. Marmor-Statue aus der Schloßkapelle zu Ecouen, 16. Jahrhundert. Paris, Louvre.

(Siehe Seite 125.)

Mit der Blüte der gotischen Baukunst in Frankreich war auch eine Blüte der Plastik verbunden. Es gab im XIII. und XIV. Jahrhundert keine Kathedrale, keine Kirche, die nicht im reichsten Skulpturenschmuck prangte. Die Statue der heiligen Jungfrau aber durfte an keiner fehlen; an den meisten befand sie sich mehrfach. Im Anschluß an die vertikalen Linien der Architektur wird die Figur in frei umwallendem Gewand graziös und schlank gemeißelt. Die Streckung der Statuen steigert den Eindruck des Symmetrischen. Die starren, geraden Linien wurden dann dadurch wirksam gebrochen, daß der Körper in der Hüfte leicht eingebogen und das Obergewand in horizontale oder schräge Falten geworfen wurden. —

Eine Sonderstellung nimmt Burgund ein. Das Zusammentreffen von französischen und niederländischen Künstlern in Dijon am Hofe der burgundischen Fürsten weist schon darauf hin, daß von einer geschlossenen burgundischen Schule, die aus heimischen Wurzeln emporwächst, kaum die Rede sein kann. Der Wechsel in den Maßverhältnissen, der Ersatz der schlankeren Figuren durch breitgedrungenere, derbe Formen, ein Zug größerer Strenge im Gesichte der Madonnen dürften auf den Einfluß der Niederländer zurückzuführen sein. Ein bezeichnendes Beispiel für den so

gewonnenen Typ ist eine aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts stammende Marmorstatue der heiligen Mutter mit dem göttlichen Kinde aus der Schloßkapelle von Ecouen, jetzt im Louvre (s. Abb. 86). Den Höhepunkt der burgundischen Kunstrichtung bedeuten die Bildhauerarbeiten des **Klaus Slüter** (ca. 1350—1411), den an kräftigem Realismus der Durchbildung die späteren Künstler kaum erreichten, und der in seiner in Haltung wie Gewandung kraftvoll bewegten Madonna am Portal der Chartreuse von Dijon eines seiner Meisterstücke schuf.

Wenn gelegentlich italienische Kunst auf französische einwirkte, so bekam die letztere leicht etwas Manieriertes, Langweiliges, so schon bei Jean Fouquets (1415—1480) „betende Maria mit dem Kinde und Engeln" im Museum zu Antwerpen. Es war kein Unglück, daß die französische Kunst des Rokoko sich von dem religiösen Ideal ab- und einem weltlich-höfischen zuwandte, denn die zu dieser Zeit entstandenen, Maria getauften, süßlich-läppischen Edeldamen mit ihrem spöttischen Lächeln waren mehr dazu angetan, heilige Gefühle zu verletzen als solche wachzurufen. Als solche Maler des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, die wenigstens versuchten, in ihren Marienbildern religiös-andächtig zu wirken, ohne aber süßlichen Manierismus verleugnen zu können, seien genannt: Nicolas Poussin (1594—1664), der bekanntlich auf anderem Gebiete, in der Landschaftsmalerei, Hervorragendes leistete, Simon Vouet (1590—1649), Laurent de la Hyre (1606—1656), Pierre Mignard (1610—1695), Philipp de Champaigne (1612—1674), Eustache Le Sueur (1617—1655), Sebastian Bourdon (1616—1671), Charles A. van Loo (1705—1765) und Pierre Prud'hon (1758—1823). Auch von den Anhängern der romantischen Schule des XIX. Jahrhunderts halten sich viele, bei aller Echtheit ihres religiösen Gefühls, von italienisierender Nachempfindelei nicht frei, so schon Eugène Delacroix (1799—1863), Ary Scheffer (1795—1858), Paul Delaroche (1797—1856), besonders Leopold Robert (1794—1835) und Victor Schnetz (1786—1870).

Spanische und portugiesische Kunst.

Anfänglich in der Hauptsache durch die Niederländer vorgebildet, später mehr auf Grund italienischer Einflüsse entwickelte sich die spanische Künstlerschule. Sinn für glückliche Verwendung von Farbe und Licht ist ihr, sozusagen durchgängig, im hohen Maße eigen. Die kompositionellen Motive halten sich fast durchgängig an italienische Vorbilder.



Abb. 87. B. E. Murillo, Maria mit Kind.
Haag, Mus. Mauritshuis.

(Siehe Seite 128.)

An hauptsächlichsten hierhin gehörigen Arbeiten seien genannt: die drei großen Wandgemälde der Madonna in Sevilla: in San Lorenzo: Nuestra Señora de Rocamador, N. S. del Corrat in San Ildefonso aus



Abb. 88. Bart. Esteb. Murillo. Madonna. Rom, Palazzo Corsini.

(Siehe Seite 128.)

dem XIV. Jahrhundert, die im XVI. Jahrhundert übermalte Antigua der Kathedrale, dann Coello (Pradomuseum, Madrid); Ribera: „die heilige Jungfrau zwischen Sankt Dominikus und Antonius von Padua" im Augustinerkloster zu Salamanca; Ribalta (Museum zu Valencia); Zurbaran:

die „Virgen de las Cuevas mit Kartäusermönchen“ im Museum zu Sevilla; Cano: „Madonna mit dem Stern“; Pradomuseum zu Madrid; „Heilige Jungfrau von Belen“, Kathedrale zu Sevilla; endlich als die hervorragendsten:



Phot. Union.

Abb. 89. J. F. Overbeck, Maria und Elisabeth mit Jesus und Johannes.

(Siehe Seite 129.)

Bartolomé Esteban Murillo (1618—1682): „Maria mit Kind“, Pradomuseum, Madrid, und Museum zu Haag (s. Abb. 87); „Madonna auf der Serviette, Museum, Sevilla; „Madonna“, Palazzo Corsini zu Rom (s. Abb. 88); „Maria mit der h. Dreieinigkeit, dem Johannesknaben und der Base Elisabeth“, Louvre zu Paris; „Madonna“, Pittipalast zu Florenz; „Madonna mit dem Wickelband“, im Besitz des Prinzen Don Antonio zu Madrid.

Von spanischen Marienstatuen sei, außer jenen am Hauptportal der Kathedrale von Tarragona vom Maestre Bartolomé von 1278 und im dortigen Kreuzgang aus dem XV. Jahrhundert, als interessanten älteren Stücken, die des Montañéz in der Kathedrale von Sevilla (etwa 1640) als wertvolle Bildhauerarbeit neueren Datums genannt.

Als spanische Provinz gleichsam erscheint in der Kunst: Portugal. Typische Beispiele hierfür bietet das Museum zu Lissabon: Velasco da Coimbra: „Madonna im Garten, von Engeln bedient"; ferner von unbekannten portugiesischen Meistern des XVI. Jahrhunderts: Die heilige Jungfrau mit dem kleinen Jesus, dem zwei Engel Erdbeeren und eine Lilie darreichen; — auf den Flügeln des Triptychons die Heiligen Dominikus und Johannes der Täufer mit den Prinzen Alfons und Johann — dann eine thronende Madonna, die gemeinsam mit der h. Julita und mit Daniel Recht spricht.

Mariendarstellungen der neueren und neuesten Zeit.

(Overbeck und die Nazarener; Münchener, Düsseldorfer; fremde Kunst.)

Während in den südlichen Ländern Europas noch lange Zeit die großen Meister der Hochrenaissance — ohne daß man ihre Vorbilder annähernd erreichte — nachgeahmt wurden, erstickte in den deutschen Landen der Dreißigjährige Krieg alsbald jede Kunsttätigkeit im Keime. Nur sehr langsam erholten sich dann in den folgenden Jahrhunderten Staaten und Bürger von den traurigen Folgen langer Kriegsjahre. Und da erschien es zunächst, als ob Poesie (Goethe, Schiller, Schlegel, Tieck, Stolberg) und Musik (Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven) alle Schaffenskraft genialer Männer auf sich vereinigten, während die bildenden Künste brach danieder lagen und einen neuen Aufschwung nicht mehr erwarten ließen.

Und doch! Wie die Romantiker diejenigen waren, die der Poesie — alten Inhalt in neuer Form gebend — frischen Nährstoff brachten, so waren es auch die sog. Romantiker der bildenden Kunst, die ihr neuen Odem einflößten, besonders aber auch der Madonnenmalerei zu einer Nachblüte verhalfen.

Der Maler **Friedrich Overbeck** (1789—1869) war der Führer der sog. Nazarener, der „römischen Klosterbrüder", wie der Künstler und seine Anhänger sich nannten, die im Sinne christkatholischer Kirchlichkeit zu Rom religiöse Bilder malten. Die von Overbeck (s. Abb. 89) eingeleitete



Phot. Gurlitt.

Abb. 90. Jos. v. Führich, Regina Apostolorum.

(Siehe Seite 131.)

Richtung wurde dann hauptsächlich in zwei Kunstschulen mit Gründlichkeit und Selbsthingabe gepflegt: zu München und zu Düsseldorf. Die römischen Genossen Overbecks, Johannes und der bedeutendere Philipp Veit (1793—1877), Joseph von Führich (1800—1876) (s. Abb. 90), Eduard von Steinle (1810—1886) arbeiteten zunächst im Sinne dieses Meisters.

In München malten dann neben Peter von Cornelius (1783 bis 1867) mit H. von Heß zusammen Johann Schraudolf (1808 bis 1879) die Fresken in der Allerheiligenhofkirche (darunter eine monumentale thronende Madonna) und die Kartons für die Glasgemälde der Maria-Hilfkirche in der Au.



Abb. 91. Steinle, Mutter Gottes mit dem Jesuskinde. Altarbild in der Bonifatiuskirche zu Wiesbaden.

(Siehe Seite 138.)

In Düsseldorf verarbeiteten die Schadowschüler Ernst Deger (1809—1885), Franz Ittenbach (1813 bis 1879), Andreas Müller (1811—1890) und Karl Müller (1818 bis 1893) die Overbeckschen Anregungen. Gerade diese Künstler der rheinischen Schule, welchen auch die erwähnten Veit und Steinle sowie Franz Müller und Theobald von Oer zugezählt werden dürfen, erfreuten sich als Madonnenmaler der Volkstümlichkeit weitester Kreise.

Man mag über die Kunst der „Nazarener“ denken wie man will, die Tatsache bleibt bestehen, daß ihre Madonnen die Beliebtheit interessierter



Phot. der Phot. Gesellschaft.

Abb. 92. E. Deger, Madonna mit dem Kinde.

(Siehe Seite 138.)

Kreise sich zu erringen wußten, wie kaum irgendwelche früherer Meister, daß sie zu Tausenden und Abertausenden in Nachbildungen als Schmuck der Kirchen und Privatwohnungen, der Gebet- und Erbauungsbücher dienen. Es ist nicht leicht, rein kunstwissenschaftlich betrachtet, ein



Abb. 93. Karl Müller, Mutter des Erlösers. Im Privatbesitz in Köln.

(Siehe Seite 138.)

objektives Urteil über die Art dieser Männer zu fällen, deren Wertschätzung, von der Parteien Haß und Gunst verwirrt, in den entgegengesetzten Extremen vielfach sich bewegt. Jedenfalls ist es höchst ungerecht und einseitig, in ihrer Madonnenmalerei ausschließlich den Ausdruck kraftloser, sentimentaler Schwärmerei und die schwächliche, manierierte Nachahmung der Madonnen der großen südlichen Renaissance-Meister

erkennen zu wollen. Nein, nicht süßliche Nachempfindelei spricht aus ihren religiösen Schöpfungen. Echte und tiefe religiöse Empfindung



Phot. der Phot. Gesellschaft.

Abb. 94. Karl Müller, Jungfrau Maria. Im Privatbesitz in Köln.

(Siehe Seite 138.)

führte ihnen den Pinsel. Wohl gingen sie bei Raffael und den italienischen Renaissance-Künstlern gleichsam in die Schule. Und diese romanische



Phot. der Photogr. Gesellschaft.

Abb. 95. Franz Ittenbach, Mater Christi.
Privatbesitz Prag, Düsseldorf u. Newyork.

(Siehe Seite 138.)



Abb. 96. H. Sinkel, Regina coeli.

(Siehe Seite 138.)

Schule bewahrte sie erfreulicherweise davor, Anmut in Ausdruck und Formengebung ihrer Madonnen zu verschmähen. Aber deutsches Gemüt und deutsche Empfindungstiefe haben die Gebilde ihrer Kunst ersichtlich beseelt. Und gerade darum spricht das Overbecksche Madonnen-



Phot. Union.

Abb. 97. H. Ballheim, Die Mutter Gottes.

(Siehe Seite 138.)

ideal mit „seiner sanften Hingabe, dem milden Augenaufschlag, der jungfräulichen Zaghaftigkeit“ (Gurlitt, Die deutsche Kunst des XIX. Jahrhunderts. 3. Auflage. Seite 210) so ergreifend und dauernd zu den Herzen von Tausenden im deutschen Volke.

Nur wenige Marienbilder der Nazarener seien namentlich hervorgehoben: Philipp Veit: Magnificat, Oelgemälde in Städelschen Institut

zu Frankfurt am Main; der erste Schritt, Oelgemälde für den Kardinal Viale Prela gearbeitet; Gottes Mutter mit dem schlafenden Kind, im Besitz der Frau Baronin v. Erlanger; Steinle: Muttergottesaltarbild der Bonifatiuskirche zu Wiesbaden (s. Abb. 91). Ernst Deger: „Madonna", Maria mit Kind in der Apollinariskirche bei Remagen (s. Abb. 92); Maria Virgo, Himmelskönigin usw. Franz Ittenbach: Madonnen mit dem Motto: Ego dilecto, Ecce agnus Dei, Mater Christi, Mater amabilis, Regina coeli usw. (s. Abb. 95). Karl Müller: Madonna vor der Grotte, Galerie zu Prag; Maria mit dem Kind im Privatbesitz zu Köln (s. Abb. 93 u. 94) usw. Sinkel: Regina coeli (s. Abb. 96) usw.



Phot. Union.

Abb. 98. H. Nüttgens, Madonna mit d. Jesuskinde.

(Siehe Seite 138.)

Von denjenigen derzeitigen Münchener und sonstigen Künstlern, die der dortigen Gesellschaft für christliche Kunst nahestehen, umweht uns noch in vielen der Ehre der Himmelskönigin gewidmeten Kunsterzeugnissen mehr oder minder der Geist Overbecks. Wir müssen uns damit begnügen, diesbezüglich einige Künstlernamen hier kurz zu nennen: Albrecht, Altheimer, Ballheim (s. Abb. 97), Busch, Cornicelius, Defregger, Dite (s. Abb. 80), Feuerstein (s. Abb. 132), Fugel, Feldmann, von Hackl, Kau, Nüttgens (s. Abb. 98), von Kramer, A. Müller-Warth, Sichel (s. Abb. 99), Schleibner, Wadere, Zimmermann. Weiten Kreisen unbekannt dürfte es sein, daß der 1882 in Berlin verstorbene Bildhauer Drake, der sonst nur patriotische

Bildwerke meißelte, sich einmal mit Erfolg an einer andächtigen und anmutigen Madonna (s. Abb. 100) versucht hat.

Eine Sonderstellung nehmen die Madonnen von Arnold Böcklin, Hermann Kaulbach, Gabriel Max und Fritz von Uhde ein. Eben das „Rein-Menschliche" der Auffassung in Böcklins, durch einzigartige Farbenwirkungen wertvollen Marienbildern weiß uns den Schmerz der um des Sohnes willen leidenden Mutter mit ergreifender Wahrheit nahe zu bringen. Reiches, volles Gefühl lebt auch in H. Kaulbachs Madonnen, die aber mit ihren anmutigen Reizen vielen zu weltlich-modern aufgefaßt sein dürften. Merkwürdig mutet die Verquickung von „Irdisch-Hübschem" und „Himmlisch-Geisterhaftem" in des G. Max Madonnen an. Als „bleichsüchtige, somnambul angelegte, hysterische Frauen" sind sie von W. Kirchbach charakterisiert worden. Auch völlig modern, aber wieder in einem gänzlich anderen Sinne gibt F. von Uhde Maria. Die Frau des vierten Standes mit all der Armseligkeit des Weibes dieser sozialen Schicht zeigt er uns in Maria. Doch das soll kein Hohn auf die hohe Heilige sein. Gerade durch den unverhüllten Realismus soll echte Empfindung, Mitleid erweckend, uns an das Herz greifen.



Phot. Froitzsch.

Abb. 99. N. Sichel, Madonna mit dem Jesusknaben.

(Siehe Seite 138.)

Overbecks Einfluß machte sich nicht nur, abgesehen von Düsseldorf und München, auch in anderen deutschen Kunstzentren geltend — so in Berlin: Pfannschmidt, Plockhorst, Dresden: H. Hofmann,

Wien: Kupelwieser — sondern auch weit über Deutschlands Gauen hinaus.

In England bewiesen sich die Präraffaeliten Ford Madox Brown und Dante Gabriel Rossetti als begeisterte Apostel Overbeckscher Art. Die Engländer Armitage, Dyce, Parker (s. Abb. 101), Parsons, Paton, Shields, Waters (s. Abb. 102) malten in diesem Sinne.



Abb. 100. Madonna mit Kind. Marmor-Statue von Drake.

(Siehe Seite 139.)

Nach Frankreich war der Düsseldorfer Karl Müller berufen worden, um die Kathedrale von Marseille auszumalen. Bouguereau schuf, hiervon wohl abhängig, seine religiösen Fresken in den Kirchen St. Augustin und Sainte Clotilde zu Paris. In desselben Meisters Tafelbild Mater afflictorum im Musée de Luxembourg zu Paris steht die nervöse Fassungslosigkeit der unglücklichen Frau, die ihr Kind durch den Tod verloren hat und erschüttert zu den Füßen Mariens liegt, in packendem Gegensatz zu der steinernen Ruhe der tröstenden Madonna. Dieselbe den Beschauer fast erkältende Ruhe und Feierlichkeit besitzt die thronende Gottesmutter mit den herzig-prächtigen Knaben Jesus und Johannes von Humbert im gleichen Museum (s. Abb. 103). Auf dem Bilde von Landelle, ebenda, dem sog. Pressentiment, Vorahnung der heiligen Jungfrau, greift der Jesusknabe wie begeistert nach dem Kreuz, das ihm der kleine Johannes vorhält. Zwei Engel mit Kelch, Hostie und Dornenkrone erhöhen die schwermütige Stimmung dieses Marienbildes, das einem Botticelli nachempfunden ist (s. Abb. 105). Hippolyte Flandrin in seinen Fresken in St. Germain de Près zu Paris und Saint Vincent de Paul zu Nîmes, Jean Baptiste A. Hesse in seinen Fresken in Saint Gervais und Saint Sulpice zu Paris, Béraud, Collier,

Royer, Ary Scheffer erinnern alle mehr oder weniger — es ist selbstverständlich nur von ihren religiösen Malereien, im besonderen von ihrer Madonenauffassung die Rede — an die deutschen Nazarener.



Abb. 101. S. Parker, Salvator mundi.

(Siehe Seite 140.)

In Italien wirken die symbolischen Darstellungen der lauretanischen Litanei von Ludwig Seitz im Chor der Kirche della Casa Santa zu Loreto für die Art Overbecks und seiner Jünger. Kunstwerke von Giovanni Dupré, Cesare Maccari, Francesco Nenci, Tito Sarrocchi, Angiolo Visconti sind in ähnlichem Geiste gearbeitet. Gemälde religiösen Inhalts, besonders auch Marienbilder, von Gaetano Previati und Giovanni Segantini erscheinen dagegen völlig unabhängig hiervon, ganz andersartig, im modernsten Sinne geschaffen.

Selbst unter den modernen russischen Malern fand die Richtung der Nazarener Anklang, wie die neuerliche künstlerische Ausschmückung der Wladimir-Kathedrale

zu Kiew, zumal eine monumentale Madonna von Wasnetzow daselbst beweist (s. Abb. 106).



Phot. Union.

Abb. 102. S. Waters, Madonna mit dem Lilienzweige.

(Siehe Seite 140.)

Das deutsche Gemüt, die deutsche Gefühlstiefe, die den Madonnen Overbecks, der Nazarener und ihrer deutschen Nacheiferer doch so eigentlich erst die rechte Weihe, den andächtigen Stimmungsgehalt verleihen, suchen wir bei den fremdländischen Nachahmern vergebens.

Die Malerschule der Beuroner Benediktiner.

Eine Kunstschule, die von der Art der Nazarener wesentlich abweicht, ihrem tiefen Gehalt und mystischen Charakter nach nicht weniger deutsch und neuerdings recht berühmt geworden ist, bleibt noch hier zu erwähnen: die Benediktinerschule von Beuron. Eigen ist ihr eine mönchisch-kirchliche, streng hieratische Richtung, die aber dem akademischenSchematismus kühn den Fehdehandschuh hingeworfen hat. Innerlich ist Vertiefung der Idee, äußerlich Tasten nach der feinen Linie und Bewertung der vollen Farbe ihr Ideal. Theologie und formale Aesthetik heißen die beiden Rüstkammern, aus welchen sie sich wappnet. Nicht l'art pour l'art, die Kunst um der Kunst willen, sondern l'art pour Dieu, die Kunst zu Ehren Gottes ist ihre Devise. „Eine solche Kunst kann aber nur" — so definiert der Vorkämpfer Beuroner Kunstanschauungen, Pater Ansgar Pöllmann, O.S.B. — „reine, begrifflich reinste Kunst sein, denn sie ist nur sie, rückhaltlos und selbstlos, ohne Nebenabsichten, einzig versunken in den Urquell aller sinnlichen und geistigen Schönheit, für sie zugleich Ursprung und Zweck."



Abb. 103. Humbert, Heilige Jungfrau mit den Jesus- und Johannesknaben. Paris, Musée du Luxembourg.

(Siehe Seite 140.)

Aus dieser Erklärung ersehen wir, von welchem Standpunkt aus wir der Beuroner Malerschule allein gerecht werden können, und ferner, worin sie sich wesentlich von den Nazarenern unterscheidet. Diese letzteren erfassen Christus, die Gottesmutter und die Heiligen in ihrem kurzen Erdenwallen, ihrem historischen Dasein, das ihnen die Stufenleiter zum Himmel war, — der überirdische Schein hat sich nur leise auf echt menschliches Sein und Leiden gesenkt. Die Beuroner Benediktiner geben einer theologisch tieferen Auffassung statt: es werden die Heiligen am Ziel ihrer Wanderung von ihrem Prinzip aus und als Glieder am mystischen Opferleibe Christi erfaßt, und dann wird das Natürliche zum Symbol für eine Sprache, die nicht von dieser Welt ist, — es ist die priesterliche Kunst, die, wie jene der Katakomben, gleichsam zum Opfer mitgehörig, um den Altar steht. Die romantische Richtung ist die lyrische, die mehr subjektive, die religiöse Kunst des privaten Gebets, die Beuroner Richtung ist die objektiv-epische und gedankliche Kunst, die Kunst der kirchlichen Solidarität, die Kunst des göttlichen Dienstes im klösterlichen Chorgebete. Darum hat eine Madonna von Deger, Ittenbach, Fugel, Busch als erstes Merkmal die zarte Innigkeit des Gemüts, eine solche von den Benediktinern, von Lenz, Wueger, Steiner, Krebs, aber — gleich den hieratischen Skulpturen der Aegypter oder Babylonier — das fast unnahbar Erhabene der mystischen Wolke des Allerheiligsten. Tatsächlich sind es die Grabkammern der Pharaonen des alten Reiches am Nil, deren Malereien den Beuroner Künstlern in erster Linie als Muster dienten. Wie diese Kunst ausschließlich der Verherrlichung des großen Osiris und der Dahingeschiedenen galt, so weist von dieser selbstlosen Gottesdienstlichkeit außer Beuron und dem Berge Athos keine Kunstrichtung heute noch etwas auf, kaum Japan, obwohl auf den Landschaften eines Hokusai mit seiner rührenden Liebe zum Fuji ein großes Stück religiöser Stimmung, der Rest einer großen Hieratik, ruht.

Was die Beuroner Kunst der ägyptischen nahebrachte, das war die gleiche Auffassung von der Gottesdienstlichkeit der Kunst. Beide hatten sich de principio auf eine typische Kunst festzulegen: Da steht der Priester in Gewändern typischer Bedeutung uralten Ursprungs beim heiligsten Werke, seine Zeremonien, seine Bewegungen kommen in der modernen Gestensprache nicht mehr vor — und nun wollt ihr — so glauben die Beuroner folgerichtig fragen zu dürfen, — das Gotteshaus dem jeweils kurzen Geschmack einer ephemeren Anschauung überliefern? Eine Ausscheidung für Gott muß in der sakralen Kunst stattfinden; gerade diese gibt ihr das Geheimnisvolle, denn sie ist ganz und gar unirdisch und jenseitig; sie führt ihr eigenes mystisches Alphabet der Symbolik.



Abb. 104. Quinten Massys und Willem Key, Pietà.
München, alte Pinakothek.

(Siehe Seite 195.)

Nur dem „Wissenden“, dem „Eingeweihten“ greift sie daher voll und ganz ans Herz; nur „durch Mitleid wissend, der reine Tor“ kann sie ganz erfassen und wird von ihr erschüttert.



Abb. 105. Ch. Landelle, Vorahnung der hl. Jungfrau.
Paris, Musée Luxembourg.

(Siehe Seite 140.)

„Begriffliche Typik“ war das Ideal der ägyptischen Kunst; dem Streben, dieses Ideal zu erreichen, mußte sich die Technik unterordnen. Gleiche Ziele, gleiche Mittel. Die ägyptische Technik wurde die Beuroner. Die klaren, flachen Farben der Aegypter hat keine Kunst nachher wieder erreicht, nur eine, die Beuroner. Man hält dieser Kunst oft ihren Aegyptizismus vor und meint damit die Zeichnung, während man ihre



Abb. 106. Viktor Wasnetzow, Madonna mit Kind. Wladimir-Kathedrale zu Kiew.

(Siehe Seite 142.)

Farbe als tief empfunden rühmt: nirgends sind die Beuroner ägyptischer als auf dem Gebiete der Farbe; denn dieses unplastische, unpersönliche Malen entwickelt die Linie. So gleichartig in ältester und neuester Zeit ist noch nirgends der Stift geführt worden — so einfach und doch so fein, so frei und doch so gemessen, so kühn und doch so anmutig — wie gerade in Aegypten und in Beuron.

Vor allem aber darf bei Beurteilung der Beuroner Malerschule ein Moment nicht außer acht gelassen werden, das Monastisch-Benediktinische. Und zwar: äußerlich und innerlich, äußerlich insofern, als die Mönche des beschaulichen Ordens in hervorragendem Maße all jenen Forderungen des hieratischen Stils gerecht zu werden vermögen, und innerlich dadurch, daß es dem Kunstschaffen der Schola artistica ein ganz besonderes, eigentümliches Gepräge verleiht, das sie von den alten Aegyptern bei aller Verwandtschaft wieder unterscheidet und ihre persönliche Note abgibt. Die Beuroner Kongregation stellt eine bis in die kleinsten Lebensfasern sich erstreckende Kultur dar. Ihr Gesang, der gregorianische Choral in

eigener Ausbildung, ihre Kunst und ihr Leben sind eins: sie zielen alle auf den einen Gottesdienst. Waren die Benediktiner von jeher Männer des feinen Geschmacks, so zeigt er sich eben bei der Beuroner Kunstschule in der Regelung der passenden Verhältniszahlen und in der symphonischen Besetzung der Farben. So wie bei den vorbildlichen Aegyptern die Kunst wie eine zarte Lotosblüte aus dem Schafte des national-religiösen Lebens ohne jede Beeinflussung von außen her aufblühte, alles gebend, nichts empfangend, so erklärt sich auch die Beuroner Kunst trotz der ägyptischen Anregung und trotz des Studiums von Giotto und Fra Angelico ganz allein aus sich selber. Aus dem essentiellen Innersten ihres Klosterlebens und ihrer Benediktiner-Kultur heraus haben sie „ihren" hieratischen Stil geschaffen und in demselben ihre Devise verwirklicht, die da lautet: „Ut in omnibus glorificetur Deus", „in allem Gott die Ehre"!

Alle diese die Beuroner Kunstauffassung betreffenden Erörterungen waren vorauszuschicken, wenn anders der Beuroner Mariendarstellung Verständnis entgegengebracht werden und Gerechtigkeit widerfahren sollte.

Pater Willibrord Verkade stellt in einem Gemälde die beiden weiblichen Urbilder nebeneinander, Eva, die dem Menschengeschlechte die Sünde gebracht hat, und Maria, die allerreinste, unbefleckte, aus der ein Erlöser der Welt hervorgehen soll. Der Augenblick wählt sich ganz von selbst: es ist der des Protoevangeliums im Paradiese. Das Ewig-Weibliche ward zum Mittel- und Angelpunkte der gesamten Kunst. Eva im Falle lautet das ewig variierte Thema der in Sinnlichkeit verstrickten Schönheitswelt. Diesem seichten und laxen Prinzip irdischer Weichlichkeit steht nun das christlich-hieratische Vorbild der himmlischen Schönheit, Maria, gegenüber. Maria, die keusche Magd des Herrn, steht da mit gefaltenen Händen, eine gemalte Predigt gleichsam, mahnend zur Demut, Reinheit, Jungfräulichkeit, unendlich einfach und doch unvergleichlich erhaben. Das ist das hieratische Schönheitsprinzip! Das ist das Beuroner Madonnen-Ideal!

Programmatisch für die Mariendarstellung der Beuroner Kunst wurde besonders die thronende Madonna über der Türe unter der Vorhalle der Sankt Mauruskapelle (Hohenzollern). Umflossen von weitem, feingefältetem Linnen von schneeiger Weiße sitzt sie da, die Braut des Heiligen Geistes mit ihrem Priesterkönigssohn, und aus ihren großen, mädchenhaften Augen bricht ein Strahl des Himmels ins Herz des Beschauers. Die Cherubime verhüllen ihr Antlitz vor diesem glänzenden Sinne des göttlichen Schöpferwillens, der hier sich den Menschen — ein Urtypus geweihter Hoheit — offenbart. Das edle Geschwisterpaar, Benediktus und Scholastika, steht in Andacht versunken, und die Jungfrauen beiderlei Geschlechts, Mönche und Nonnen, opfern ihre Kronen, in Habitus

und Gebärde erinnernd an die Adoranten in den Katakomben, an die Opferspender auf antiken Grabdenkmälern (s. Abb. 107). — Durchaus verwandt mit dem Fresko der Mauruskapelle ist jenes der Scholastikakapelle des Benediktinerklosters von Monte Cassino (s. Abb. 108). Benediktus und Scholastika werden von Engeln an den Thron der Madonna geleitet.



Abb. 107. Beuroner Schule.
Thronende Madonna mit den Heiligen Benediktus und Scholastika.
Vorhalle der St. Mauruskapelle, Hohenzollern.

(Siehe Seite 148.)

Scheinbar steinerne Ruhe gibt auch diesem Bilde, das zwölf Engel beleben, die hohe, feierliche Würde. Die himmlische Psychologie ist einfach und schlicht. Die heiligen Stirnen tragen keine Furchen, die Sorge und Leidenschaft mit eisernem Griffel eingegraben hätten, und in den Engelaugen brennt kein flackerndes Feuer; was da leuchtet, ist nur einfacher Widerschein der göttlichen Sonne. Genialische Rasereien und starke Effekte drängen sich überdies auch der minderscharfen Beobachtungsgabe

auf, aber die feinen Regungen kindlich reiner, schüchterner Seelen lassen sich nur mit dem Mikrometer der höchsten Kunst erlauschen.

Das archaisierende Element in der Beuroner Kunst mußte dazu führen, daß Gebärde und Stellung Mariens und des Jesukindes nach byzantinischen Mustern wiedergegeben wurden. Die ägyptisierenden Motive fallen sofort auf. Die dekorative Ornamentik, zumal die pflanzliche Typik, weist deutlich nach Aegypten. Geht es aber nicht zu weit, wenn wir sogar die Kleidung der Mutter Gottes und des Christkindes ägyptisch gemustert sehen, das punktierte Gewand des kleinen Jesus, die Kopfbänder bei Mutter und Kind? Dadurch wird auf einen psychologischen, gedanklichen Zusammenhang der Darstellung mit Aegypten hingewiesen, der doch ganz und gar nicht besteht.



Abb. 108. Beuroner Schule.
Mittelstück aus dem Bilde in der Scholastika-Kapelle auf Monte Cassino.
(Siehe Seite 148.)

Die Beuroner Kunst hat nun auch eine Richtung aufkommen lassen, in der das ägyptische Element in etwa zurückgedrängt ist zugunsten eines engeren Anschlusses an die italienischen Trecentisten, an Giotto, an Fra Angelico. Diese „etwas ketzerische" Richtung könnte man die „mildere" nennen; sie trägt mehr Unbewußtes, Naives, weniger pointiert Lehrhaftes an sich; sie ist nicht mehr so ganz ausschließlich „nur hieratisch". Die thronende Madonna mit musizierenden Engeln in der Kapelle des verstorbenen Justizrats Reinhard in Ehrenbreitstein ist hierfür charakteristisch (s. Abb. 109). Unter den 17 großen Fresken der Abteikirche Emaus zu Prag, die das Leben Mariä darstellen, finden wir eine ganze Anzahl, die im gleichen Sinne weniger streng, weicher wirken und vor allem verständnisvollen Anschluß an die Kunst des Dominikaners von Fiesole

verraten. Zumal bei Darstellungen der mater dolorosa wußten die Beuroner Künstler ihr hieratisches Ideal mit Schilderung warmen Seelenlebens sehr wohl zu vereinigen. In dem 19 Fresken zählenden großen Kreuzweg der Marienkirche zu Stuttgart gibt sich das schmerzvolle Seelenleben der Madonna sogar in zarter Steigerung kund. Auf dem Kreuzigungsbilde der Mauruskapelle entbehrt der Madonnenkopf nicht eines tiefen, leidensvollen Zuges, während eine mater dolorosa im charakteristischsten, strengst hieratischen Stil der Beuroner Schule in der Abteikirche zu Sankt Gabriel in Smichow-Prag sehr wenig vorteilhaft von den eben erwähnten absticht. Auch in einem Herz-Mariä - Oelgemälde mit den symbolisch beigefügten sieben Schwertern kommt zugunsten der hieratischen Strenge der seelische Ausdruck etwas zu kurz.



Abb. 109. Beuroner Schule.
Thronende Madonna mit musizierenden Engeln.
Ehrenbreitstein, Hauskapelle Reinhard.

(Siehe Seite 149.)

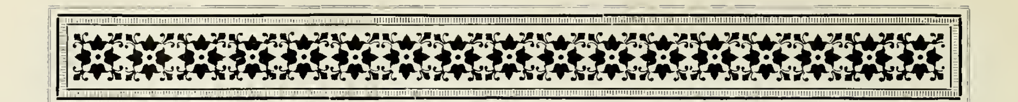
Um gerecht zu bleiben, lasse man keinen Augenblick den Standpunkt der

Beuroner Kunstschule außer Auge. Ueber alles menschliche Fühlen Erhabenes soll Eindruck auf uns machen. Ruhe, unentwegte Ruhe in der Darstellung ist die Folge solcher Auffassung. Es soll in der Kirche, dem „Vorhofe des Himmels“, schon wie ein Stück der „beata sessio“, der ruhigen Seligkeit des himmlischen Thronens über uns selbst kommen. Was da fern von den Straßen des gemeinen Lebens in unendlicher Hoheit sich zu uns, mütterlich liebend, hinabneigt und uns wie mit seligen Mutterarmen von oben her umfängt, dem muß auch die Kunst — läßt sie uns die allerbarmende Königin-Mutter in ihrer Pracht erschauen — in erster Reihe jenes Ueberirdisch-Geheimnisvolle, Visionäre geben, das dem Beschauer — als ersten Eindruck — das einzig wahre: „Bitte für uns, Königin!“ auf die bebenden Lippen drängt.

So sei denn gern öffentlich anerkannt, daß wenn irgend eine, dann die Beuroner Kunstschule auf hoch ideellen, theologisch unanfechtbaren Grundsätzen aufgebaut ist. Aber mögen die Beuroner Kunstjünger, eingedenk des liberalen Sinnes und der Toleranz, die gerade den Benediktiner-Orden immer auszeichneten, sich hüten, ihre Kunst als die einzig berechtigte religiöse zu preisen, für sie ausschließlich gleichsam das „Celebret“ zu erwirken. Das hieße zahlreiche andere Knospen im reichen Gottesgarten kirchlicher Kunst, die auch herrliche Blüten erhoffen lassen, gewaltsam knicken wollen! — wie in der Kirchenmusik allezeit erschallen möge — durch seine schlichte, einfache Weise das Herz ergreifend — der gregorianische Choral, daneben aber dulden möge die freieren, nicht weniger erschütternden Harmonieen eines Palestrina, eines Orlando di Lasso, selbst eines Mozart, Haydn weihevoll bestrickende Klänge, ja eines Beethoven berauschende „missa solemnis“!

Begrüßt sei das Beuroner Madonnen-Ideal als die rosa mystica, die in der Farbe der Liebesglut purpurn leuchtende Rose im Blumenstrauß der Kunst, gewunden zu Ehren der heiligen Jungfrau, als funkelnder Brillant in ihrem Ehren-Diadem, als schwellender Akkord — aber nur als einer unter vielen! — im hehren Konzerte, dem Magnificat der bildenden Künste zum Preise der Himmelskönigin.





B. DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN MARIÄ.

Folgen des Marienlebens.

Es erübrigt jetzt noch, von den Darstellungen aus dem Leben der heiligen Jungfrau, die mitunter in ganzen Zyklen, meistens aber in Einzelwiedergaben Episoden aus dem Erdendasein und der Legende der Muttergottes künstlerisch verewigen, zu reden.

Von den in Serien gegebenen Folgen des Marienlebens ist die in Holzschnitt von **Albrecht Dürer** von 1506 verfertigte die mit Recht gefeiertste. In echt deutscher Gemütlichkeit, Innigkeit und von hohem Schwung der Phantasie getragen, sind folgende Begebenheiten erzählt: „Joachim vom Hohenpriester zurückgewiesen", „Joachim vor dem Engel", „Begegnung an der goldenen Pforte", „Mariä Geburt", „ihr erster Tempelgang", „Vermählung", „Verkündigung", „Heimsuchung", „Geburt Jesu", „Beschneidung", „Anbetung der Könige", „Darstellung im Tempel", „Flucht nach Aegypten", „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten", „der zwölfjährige Jesus im Tempel", „Christi Abschied von seiner Mutter", „Tod Mariä", „Mariä Himmelfahrt". Wie das erst 1511 vollendete Titelblatt Maria auf der Mondsichel als Königin des Himmels preist (s. Abb. 70), so mutet uns das Schlußblatt wie ein Gebet des Künstlers zur Gebenedeiten an; die treue Verehrung der allerseligsten Jungfrau durch Erden- und Himmelsbewohner ist trefflich illustriert.

Der Bocholter Kupferstecher **Israhel von Meckenem** († 1503) hatte schon vorher ein wenig originelles „Marienleben" gestochen. Die vorgeschrittene Art des Meisters des sogenannten Münchener Marienlebens kann man in Malereien der Münchener Pinakothek bewundern. In Italien schmückten Reihen von Szenen aus dem Leben der Madonna wiederholt al fresco Kirchenwände. Nur an Giottos Fresken in der Arenakapelle zu Padua, an Ghirlandajos im Chor von Santa



Abb. 110. Bart. Esteb. Murillo, Geburt Mariä. Paris, Louvre.

(Siehe Seite 154.)

Maria Novella zu Florenz sei erinnert. Marienleben schufen al fresco in ausgedehnter Bilderreihe in Spanien: Juan de Borgoña († 1533) im Kapitelsaal der Kathedrale zu Toledo, Al. Caño in der Capilla Mayor der Kathedrale zu Granada, Francisco Alfaro an gleicher Stelle in Sevilla, in Portugal: Velasco da Coimbra, Museum zu Lissabon.

Wir kommen nun zu den Einzeldarstellungen.

Mariä Geburt.

Mariä Geburt erzählt Giotto in der Arenakapelle zu Padua mit der größten Umständlichkeit in sieben Gemälden nach den apokryphen Evangelien: Zurückweisung des Opfers Joachims wegen seiner Kinderlosigkeit, Betrübnis des Joachim in der Einsamkeit, Verkündigung an die Mutter Anna, daß sie eine Tochter gebären werde, ein Engel meldet Joachim die Botschaft, Joachim wird vom Engel die Heimkehr vom Felde befohlen, Begegnung von Joachim und Anna an der goldenen Pforte, endlich die eigentliche Geburt als Wochenstubenszene. Frauen bemühen sich um das neugeborene, zu badende Kind und die Wöchnerin.

Die hier gegebenen Motive sind der Darstellung dieser Szene in der Folge durchgängig eigen. Gelegentlich sind Joachim und Freunde der Familie anwesend. Auch von den anderen Bildern wurden oft einige, besonders gern die Begegnung an der goldenen Pforte, wiederholt. Hauptsächliche Darstellungen: Giovanni da Milano und Taddeo Gaddi in Santa Croce zu Florenz; Pietro Lorenzetti: Domopera zu Siena; Bartolo di Fredi: San Agostino zu San Gimignano; Orcagna: Or San Michele in Florenz, Ottaviano Nelli: Palazzo de Trinci in Foligno; B. Vivarini: Santa Maria Formosa, Venedig; Carpaccio: Akademie, ebenda; Andrea del Sarto: Annunciata in Florenz; Rundbild des Filippo Lippi im Pittipalast, daselbst; Homilien des Mönches Jakob, Nationalbibliothek zu Paris; Darstellungen in den Biblia pauperum und Canticum canticorum; Marienaltar zu Lübeck, Schöllenbacher Altar in Erbach von 1503, Tiroler Elfenbein in Berlin, 1500, Schnitzwerk, ebenda, 1510, Meister des Marienlebens in Köln, 1470; Dürer in Folgen des Marienlebens; B. E. Murillo: Louvre zu Paris (s. Abb. 110). Neue Kunst: Karl Müller: Bleistiftzeichnung zu einem unausgeführten Entwurf für die Apollinariskirche in Remagen, um 1845, im Besitz der Familie des Künstlers.

Erziehung Mariä.

Bilder der sogenannten Erziehung Mariä, wie die heilige Jungfrau im kindlichen Alter von der h. Mutter Anna unterwiesen wird, waren in Spanien üblich. Das berühmteste mit Maria als zwölfjährigem Mädchen,

mit allen Reizen spanischer Kinder ausgeschmückt, ist das von Murillo im Pradomuseum zu Madrid (s. Abb. 111). Roelas behandelte den Gegen-



Abb. 111. Bart. Esteb. Murillo, Erziehung Mariä. (Madrid, Prado.)

(Siehe Seite 155.)

stand in einem Gemälde des Museums zu Sevilla, Juan de Juni, sogar plastisch in einer Gruppe am Trascoro der Kathedrale zu Salamanca. Vom



Abb. 112. Pet. Paul Rubens, Die Erziehung der hl. Jungfrau. Antwerpen, Museum.

(Siehe Seite 157.)

Vlamen Rubens befindet sich eine Erziehung Mariä im Museum zu Antwerpen (s. Abb. 112), aus neuer Zeit eine von Karl Müller in der Remigiuskirche in Bonn (s. Abb. 113). Auf des Anglo-Italieners Rossetti Bild „Mariens Mädchenzeit" ist die heilige Jungfrau mit einer Handarbeit beschäftigt. Die heilige Mutter Anna lehrt ihr die Stickerei.

Darstellung im Tempel.

Diese Darstellung ist am weitschweifigsten in fünf Bildern in den schon erwähnten Homilien des Mönches Jakob gemalt: Feierlicher Zug zum Tempel, eigentliche Darstellung, Zacharias umarmt die kleine Maria, das Kind wird im Tempel vom Engel ernährt, Maria empfängt den Purpur. In der Regel ist nur die eine Szene gegeben: Während unten die Eltern und Freunde stehen, eilt Maria die



Phot. Gesellschaft.

Abb. 113. Karl Müller, Erziehung der hl. Jungfrau Maria. Altarbild in der St. Remigiuskirche in Bonn.

(Siehe Seite 157.)



Abb. 114. Cima da Conegliano, Mariä Tempelgang. Gemäldegalerie, Dresden.

(Siehe Seite 159.)

Treppe zum Tempel hinauf, wo oben der Hohepriester mit Gefolge sie empfängt.

Hauptsächliche Darstellungen: Außer jenen in den früher erwähnten Zyklen von Dürer, Ghirlandajo, Gaddi, Giovanni da Milano, Nelli, Orcagna seien erwähnt: Livres d'heures des Duc de Berry in der Bibliothek des Duc d'Aumale in Chantilly, Carpaccio: Brera in Mailand; Sodoma: Oratorio di San Bernardino in Siena; Cima da Conegliano, Gemäldegalerie zu Dresden (s. Abb. 114), Tintoretto: Santa Maria del Orto, Venedig, und



Phot. Union.

Abb. 115. Franz Ittenbach, Tempelgang Mariä. Fresko in der Apollinariskirche zu Remagen.

(Siehe Seite 159.)

die mit Recht berühmteste von allen: Tizian: Akademie zu Venedig. Bernhard Striegel: Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Aus neuer Zeit: Franz Ittenbach: Fresko in der Apollinariskirche bei Remagen (s. Abb. 115).

Vermählung.

Die Vermählung Mariä ist in der Regel, wie folgt, gegeben: Vor dem Hohenpriester steht das Brautpaar. Hinter Joseph sind die herbeigeeilten, verschmähten Freier versammelt, die ihm auf den Rücken klopfen oder die Stäbe zerbrechen, hinter Maria befreundete Frauen. Bei Giotto (Padua) und dem Mönche Jakob (Homilien) ist der Stoff wieder in mehrere

Szenen zerlegt. In den früher erwähnten Zyklen wurde dieses Thema selbstverständlich auch behandelt.



Abb. 116. Raffael Sanzio, Vermählung Mariä (Sposalizio). Mailand, Brera.

(Siehe Seite 161.)

Folgende Wiedergaben seien ferner genannt: Lorenzo da Viterbo: Kirche della Verita, Viterbo, Luini, Kirche zu Saronno, Carpaccio, Brera zu Mailand; Fra Angelico: Akademie, Florenz; Perugino: Caen, Galerie;

Raffael: Sposalizio, Mailand, Brera (s. Abb. 116). Plastische Gruppe eines niederrheinischen Künstlers am Marienaltar der Pfarrkirche zu Calcar. Hans Fries von Freiburg: Germanisches Museum, Nürnberg. Meister von Flemalle: Museum zu Madrid. Juan Valdes Leal, Kathedrale zu Sevilla. Von neuen Arbeiten seien die Vermählung von Overbeck in der Raczynski-Sammlung des Kaiser Friedrich-Museums zu Posen erwähnt und das Gemälde des van Loo im Louvre zu Paris.

Verkündigung.

Die Verkündigung Mariä ist wohl das in der bildenden Kunst am häufigsten gefeierte Ereignis aus dem Leben der heiligen Jungfrau. Viele hunderte Male ist der Stoff behandelt worden, wie der Engel des Herrn Maria die Botschaft bringt. „Und sie empfing vom Heiligen Geiste. Maria sprach: Siehe, ich bin eine Magd des Herrn, mir geschehe nach deinem Worte." Diese Gebetsworte enthalten den Kern der zahllosen Verkündigungsdarstellungen. Ob nun das erste Stammeln der Kunstbetätigung Maria und den Engel unkenntlich, steif, beziehungslos nebeneinander setzt, ob Maria und der Engel in lebhafte, künstlerisch vollendet gegebene Beziehung treten, ob der Engel schwebt, kniet, schreitet oder steht, die h. Jungfrau majestätisch thront oder bescheiden betend kniet, ob beide ätherisch zart, wie hingehaucht gegeben sind, ob sie in vollen, breiten Formen, sehr real, sich gegenübertreten, in welcher Phantasiegewandung, durch welche Farbenwirkung, mit welchen Abzeichen versehen wir sie beschauen, ob in geschlossenem, architektonischem Raum, ob in freier Natur, ob allein, oder ob unter Hinzuziehung himmlischer oder menschlicher Zeugen — stets sollen uns das Lob der Demut und Jungfräulichkeit, das höchste Geheimnis göttlicher Liebe, der Beginn der Menschwerdung Gottes nahe gebracht werden und uns erschüttern.

Die älteste Wiedergabe des erhabenen Geheimnisses stammt bereits aus dem II. Jahrhundert und findet sich in der Priszillakatakombe. Der Engel, in feierlicher Gewandung, steht vor der Jungfrau und hat die Rechte zum Redegruß erhoben. Maria empfängt sitzend die Botschaft, wodurch der Maler ihren Vorrang vor dem Engel hervorheben wollte. Ganz ähnlich ist die Szene auf einem Fresko des III. Jahrhunderts, in Kammer 54 der Katakombe der Heiligen Petrus und Marzellinus gegeben.

Eine sehr alte und historisch hoch interessante „Verkündigung", nicht später als aus der Zeit vom V. bis VIII. Jahrhundert, wurde jüngst auf einem byzantinischen Gewebe aus dem neuerschlossenen Schatze der lateranischen Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste entdeckt. Maria hat hier bei der Begrüßung durch den Engel einen Arbeitskorb neben sich

stehen, aus dem ein Faden hervorgeht. Den der römisch-griechischen Reichskunst eigenen Charakter beweisen der reiche Schmuck des Thrones, die Gewandung des Engels, mit viereckigen, dunkeln Clavi versehen, auch dessen starrer Blick, dann der Prunk in den Farben, besonders der Flügel. Es handelt sich hier um eines der schönsten, wenn nicht geradezu um das schönste Stück unter allen erhaltenen, gewebten alten Darstellungen rein christlichen Charakters. Durch das freundliche Anerbieten des Entdeckers, Herrn Professors Paters Grisar S. J., wird das wertvolle Bild in beistehender Reproduktion zuerst weiteren deutschen Kreisen bekannt (s. Abb. 117).



Abb. 117. Verkündigung. Altes Gewebe des V.—VIII. Jahrhunderts; aus dem Schatze der alten Papstkapelle des Laterans.
(siehe Seite 162)

Aeltere Darstellungen der Verkündigung sind ferner: Elfenbeinrelief des Bischofsstuhls Maximians zu Ravenna; Elfenbeinrelief der Sammlung Trivulzio zu Mailand; Sarkophag bei dem Grab Dantes in Ravenna; Kästchen des X. Jahrhunderts, Louvre, Paris; Homilien des Mönches Jakob

in fünf Szenen nach apokryphen Evangelien (h. Jungfrau am Brunnen, Ankunft des Engels, eigentliche Verkündigung, Rückkehr des Engels in den Himmel, die h. Jungfrau trägt den Purpur zum Tempel); Gemmen der Nationalbibliothek zu Paris; Exultet von Capua; Kapitäl an der Kirchtür von San Andrea zu Pistoja, von Magister Enricus, ebenda; San Bartolomeo da Pantano: Relief an der Kanzel von Guido da Como; Mosaik in Santa Maria Trastevere in Rom.

Die ältere Germanische Kunst knüpfte an den sog. syro-palästinensischen Typ an, wo Maria vor ihrem Sessel stehend, die Arme erhoben oder ge-



Abb. 118. Lionardo da Vinci, Mariä Verkündigung, Florenz, Uffizien.

(Siehe Seite 167.)

kreuzt, den Boten empfängt, so auf dem angelsächsischen Ruthwellkreuz, in karolingisch-ottonischen Bibeln (Cod. Egberti), an Bernwards Bronze-Domtüre zu Hildesheim und im Wischerahder Kodex in Prag aus dem XI. Jahrhundert.

Eine höfische, fast etwas abgeschmackt wirkende Konzeption bringt die französische Plastik des XIII. Jahrhunderts, die von Rheims her auch nach Deutschland, Bamberg, Freiburg, Trier eindringt. Gabriel, schalkhaft lächelnd, als Mitwisser eines süßen Geheimnisses, begrüßt die ob der Botschaft freudig bewegte Jungfrau. Das Bestreben, die Empfängnis durch den Heiligen Geist anzudeuten, verleitete die alten deutschen Künstler oft zu unästhetischen, grob massiven Verirrungen. Noch verständlich und nicht unkünstlerisch ist das einfachste Symbol, die Taube, die sich auf das

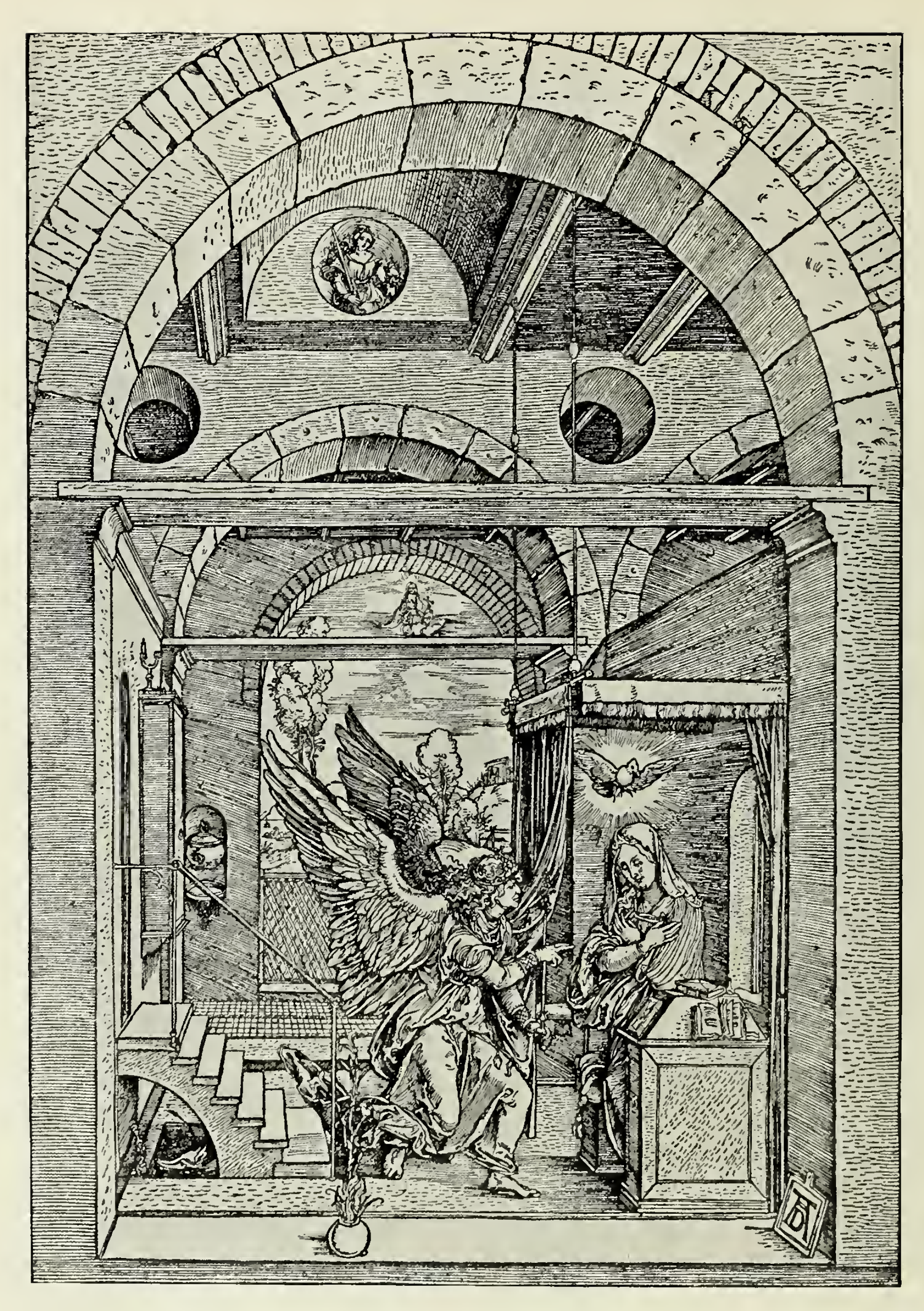


Abb. 119. Albr. Dürer, Die Verkündigung. Holzschnitt aus dem Marienleben.

(Siehe Seite 167.)

Haupt der Jungfrau senkt oder auf sie zuflattert, oft in einem Strahlenbündel, das oben vom segnenden Gott Vater in Wolken ausgeht. Dahinter



Original-Aufnahme.

Abb. 120. Lukas Cranach, Verkündigung. Halle a. S., Marktkirche.

(Siehe Seite 167.)

aber, oder statt dessen, ist häufig der Logos gegeben in Gestalt eines kleinen Kindes, mit dem Kreuze beladen oder in betender Haltung, so an

dem Tympanon zu Wimpfen i. Th. von 1476. Der Strahl nimmt manchmal die Form eines Schlauches oder Stabes an, der den Logos oder die Taube nach dem Ohr der Jungfrau leitet, so am Katzenwicker und der Liebfrauenkirche, früher auch am Dome zu Würzburg, nach der mystischen Auffassung, Maria habe durch das Ohr empfangen. „Dur ir ôre empfienc si den vil süezen", singt Walter von der Vogelweide. Im Glasgemälde der Benediktuskirche zu Freising hat Gott Vater statt des Strahles ein großes Blasrohr in der Hand, in Thörl in Kärnten reicht er das Kind in einem Ei mit Kreuz herunter. Erst durch den in diesem Falle „reinigenden"



Abb. 121. Bart. Esteb. Murillo, Mariä Verkündigung, Madrid, Prado.

(Siehe Seite 167.)

Einfluß der feierlichen Verkündigungsbilder der italienischen Renaissance ließ die deutsche Kunst von diesen groben Versinnlichungen des übersinnlichsten Geheimnisses ab und erhob sich auch ihrerseits zu weihevollen und feinsinnigen Konzeptionen des erhabenen Vorgangs.

Im folgenden seien nur noch kurz die Namen bedeutenderer Künstler genannt, die Mariä Verkündigung — zum großen Teil mehrfach — behandelten: Giotto, Duccio, Simone Martini, Lippo Memmi, die Lorenzetti Gaddi, Taddeo di Bartolo, Spinello Aretino, Fra Guglielmo da Pisa Pisanello, Orcagna, Fra Angelico da Fiesole, Donatello, die della Robbia, Pier de la Francesca, Filippo Lippi, Botticelli, Carlo Crivelli, Ghirlandajo,

Lorenzo di Credi, Perugino, Filippino Lippi, Francesco Francia, Lionardo da Vinci (s. Abb. 118), Tizian, Paolo Veronese, Tintoretto, Andrea del Sarto, Francesco Abani, Meister der Miniatur in der Hofbibliothek zu Darmstadt,



Phot. Alinari.

Abb. 122. Luca della Robbia, Heimsuchung, Pistoia, Skulptur in S. Giovanni.

(Siehe Seite 170.)

Meister F. V. B. (Kupferstich), Dürer (s. Abb. 119), Lukas Cranach der Aeltere (s. Abb. 120), Martin Schaffner, Grünewald, Veit Stoß, Jan Joest von Calcar, Petrus Christus, van Eyck, Murillo (s. Abb. 121), Cano, Pacheco, Verdiguier. Neuerdings: Eduard von Steinle, Franz Müller, Frl. v. Oer, Vogeler-Worpswede, Parsons, Shields, Dante Gabriel Rossetti, Segantini.

Heimsuchung.

Mariä Heimsuchung ist weit weniger häufig dargestellt. Kurze Zeit vor der Geburt Jesu besucht Maria ihre Base Elisabeth. Diese empfängt



Phot. Union.

Abb. 123. J. E. von Steinle, Heimsuchung Mariä.

(Siehe Seite 171.)

und begrüßt die hl. Jungfrau vor ihrem Hause. Vielfach sind dienende Frauen, mitunter auch Joseph und Zacharias bei der Begegnung, ja Umarmung der beiden heiligen Frauen zugegen.



Abb. 124. Karl Müller, Mariä Heimsuchung. Privatbesitz in Köln.

(Siehe Seite 171.)

Hauptsächlichste Darstellungen: Homilien des Mönches Jakob, der in einem der eigentlichen Begegnung vorausgehenden Bild auch noch Maria auf dem Wege zu Elisabeth ausruhend zeigt, Dürer, Giotto, Gaddi, Ghirlandajo, Sodoma in früher erwähnten Zyklen, Fra Guglielmo da Pisa, Kanzel zu Pistoia; Carpaccio, Museo Correr, Venedig; Sebastian del Piombo (Schulbild), Akademie, daselbst; Luca della Robbia, Pistoia, S. Giovanni fuori civitas (s. Abb. 122); Albertinelli: Uffizien zu Florenz; Raffael Sanzio: Pradomuseum zu Madrid; Juanes, ebenda; Juan del Castillo, Museum zu Sevilla; Meister von S. Bento, Museum zu Lissabon; Tobias Stimmer (Holzschnitt), Skulptur des sog. „Meisters der Heimsuchung" am Dome zu Bamberg, Skulptur am Dome zu Freiburg, Schühleins Altar in Tiefenbronn.



Abb. 125. Karl Müller, Mariä Heimsuchung. Im Privatbesitz in Geestemünde.

(Siehe Seite 171.)

Auch bei den Darstellungen der Heimsuchung hat die ältere deutsche Kunst oft — was man der sehr derben Zeit zugute halten muß — die Grenzen des guten Geschmacks in unerhörter Weise überschritten. Darstellungen, auf welchen ein vielstrahliger Stern vor dem Körper der Frauen erscheint, wie auf dem Herlinschen Altar in Rotenburg, oder die Kinder in Strahlennimben vor den Gewändern schweben, wie auf dem Hallerschen Altar im Ferdinandeum zu Innsbruck, auf einem Altkölner Altärchen aus Oberwesel im erzbischöflichen Museum zu Utrecht und auf einem Bild im Rathaus zu Nördlingen sind zur

Not noch erträglich, nicht mehr aber jene, von offenbar roheren Naturen geschaffenen, ordinär-sinnlichen Symbolismen auf Wiedergaben an der geschnitzten Tür von Trandorf bei Straßwalchen im Salzburgischen, bei einer Elfenbeingruppe auf Burg Falkenstein im Harz, auf einem Teppich (No. 41) im Museum zu Sigmaringen, auf einer Holzgruppe von Sankt Petri-Pauli in Görlitz, auf Bildern zu Sankt Georg bei Bonaduz, zu Bogen an der Donau.



Phot. Löwy.

Abb. 126. Jos. von Führich, Der Gang Mariä über das Gebirge.

(Siehe Seite 171.)

Von neueren Künstlern haben: J. E. von Steinle (s. Abb. 123) und Karl Müller, Düsseldorf 1868 (Privatbesitz zu Köln und zu Geestemünde) (s. Abb. 124 und 125), das Thema edel behandelt. Den „Gang Mariens über das Gebirge zu Elisabeth" malte poesievoll Joseph von Führich (s. Abb. 126). Fritz von Uhdes Gemälde: „Ein schwerer Gang" („Gang nach Bethlehem"), Pinakothek, München, und „Der heilige Abend" mögen an dieser Stelle Erwähnung finden.

Maria und die Kindheit Jesu.

In den Bildern, die sich mit der Kindheit des göttlichen Erlösers beschäftigen, spielt die Mutter Gottes selbstverständlich auch eine Rolle. Und so haben Künstler, die das Marienleben schilderten, wie auch Dürer, mit Recht die Szenen aus der Kindheit Jesu in diese



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 127. Albr. Dürer, Geburt Christi. München, Pinakothek.

(Siehe Seite 174.)

Zyklen hineinbezogen. Da aber doch das göttliche Kind hierbei im Vordergrund des Interesses steht und Maria nur in zweiter Linie in

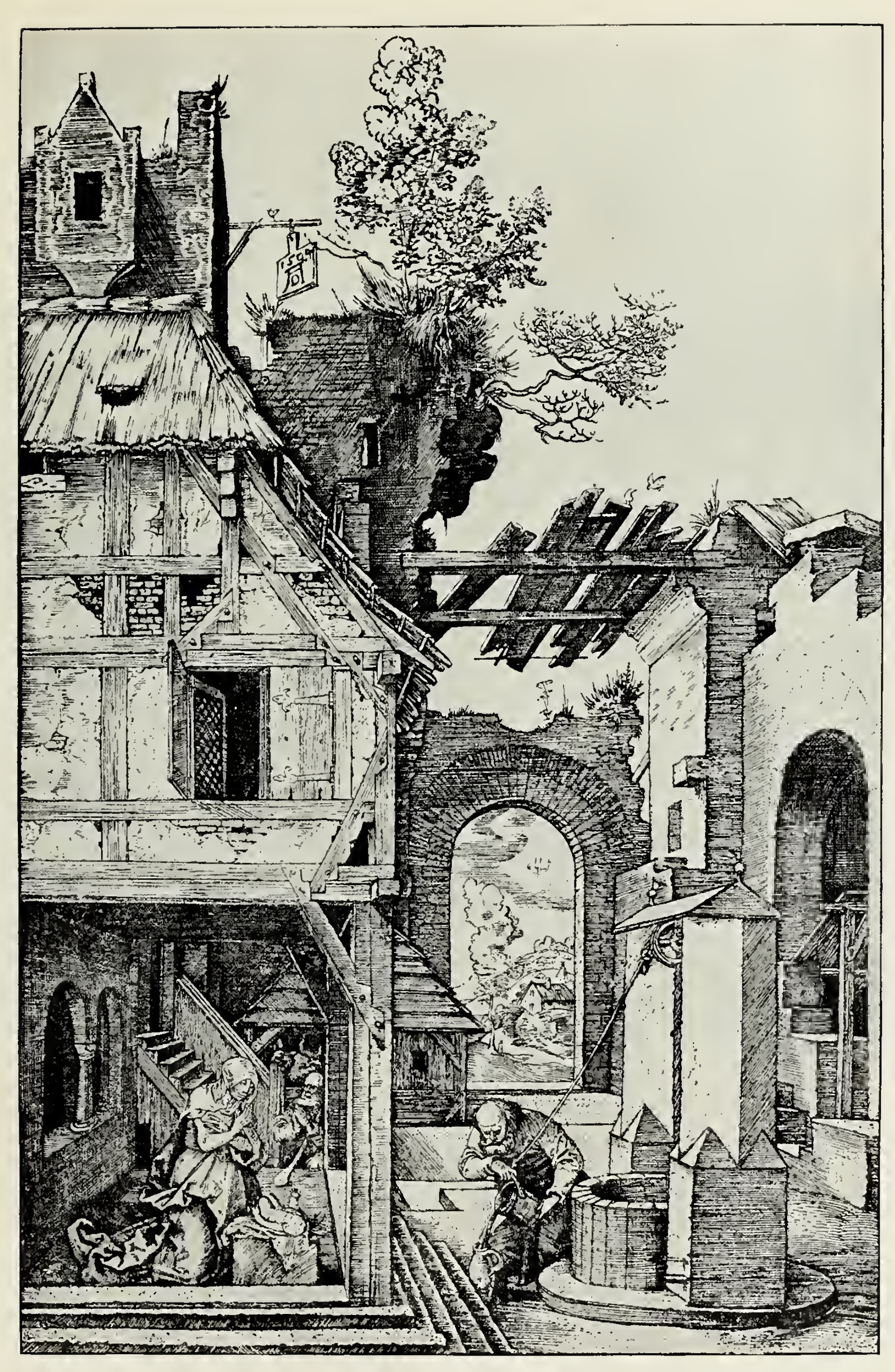


Abb. 128. Albr. Dürer, Die Geburt Christi. Kupferstich aus dem Jahre 1504.

(Siehe Seite 174.)

Betracht kommt, sind diese Darstellungen an dieser Stelle nur ganz flüchtig zu berühren. Christi Geburt ist entweder als Wochenstubenszene gegeben und Maria als Wöchnerin im Ruhebett (Elfenbeinrelief vom Bischofsstuhl Maximians zu Ravenna; Elfenbeinrelief des Kölner Museums, Rheinische Kunst, XII. Jahrhundert; Guglielmo da Pisa, die Pisani, Cimabue, Giotto, Orcagna), oder die Anbetung des göttlichen Knaben durch Maria und Joseph (Miniatur im Besitz des Fürsten zu Salm-Salm, Anhalt), oder



Abb. 129. Bart. Esteb. Murillo, Anbetung der Hirten. Madrid, Prado-Museum.

(Siehe Seite 174.)

durch die vom Engel herbeigerufenen Hirten ist gewählt. In diesem letzten Falle ist Maria meist ebenfalls niedergekniet und verehrt betend die in der Krippe liegende göttliche Allmacht. (Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Perugino, Botticelli, Lorenzo di Credi, Correggio, Meister von Liesborn, Dürer [s. Abb. 127 und 128], Holbein d. J., Barthel Bruyn, van der Goes, van Dyck, Rubens, Rembrandt, Murillo [s. Abb. 129], Velasquez u. a.). Neue Behandlungen des Stoffs sind z. B. von Walter Firle, Karl Marr, Karl Müller, Nüttgens, v. Oer, Sinkel, Uhde usw.



Abb. 130. Nic. Poussin, Anbetung der Weisen. Dresden, Gemälde-Galerie.

(Siehe Seite 176.)

Die Anbetung der hl. drei Könige zeigt Maria durchgängig sitzend; auf ihrem Schoß hat sie das Kind, dem gehuldigt wird. (Die Pisani, Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano, Lionardo da Vinci, Fra Angelico, Ghirlandajo, Stefan Lochner, Meister der heiligen Sippe [s. Abb. 131],



Phot. Bruckmann.

Abb. 131. Meister der hl. Sippe. Anbetung der hl. drei Könige. Im Besitz des Grafen Landsberg-Velen auf Schloß Genen.

(Siehe Seite 176.)

Hans Baldung Grün, Hans von Kulmbach, Albrecht Dürer, Rogier van der Weyden, Memling, Roelas, Nic. Poussin [s. Abb. 130], Pfannschmidt, Strathmann.) Maria ist neben anderen Personen zugegen auf jenen den jüdischen Ritus gebenden Bildern der Beschneidung (Giottoschule, Lorenzettischule, Salzburger Antifonar, Klosterneuburger Altar, Michael Pacher) und



Abb. 132.

Martin Feuerstein

Madonna

auf der Mondsiche

Straßburg.

(Siehe Seite 138.)

der Darstellung Christi im Tempel. (Die Pisani, Giotto, Avanzi, Montagna, Francia, V. Carpaccio, Meister von St. Severin, Meister des



Abb. 133. Lukas Cranach d. Ae., „Ruhe auf der Flucht nach Aegypten“.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
(Siehe Seite 181.)

Münchener Marienlebens, Memling, Morales, Meister von San Bento, Bourdon.)



Abb. 134. Lukas Cranach d. Ae., Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.
Bez. m. d. geflügelten Drachen. Holzschnitt.

(Siehe Seite 181.)

Auf der Flucht nach Aegypten sitzt Maria mit dem Kinde auf einem Esel, der entweder von Sankt Joseph selbst oder von einem Diener geführt wird. (Giotto, Gentile da Fabriano, Fra Angelico, Peruzzi, Memling, Dürer, Hans Baldung Grün, Elsheimer, Holman Hunt, Hans Thoma.)



Abb. 135. Bart. Esteb. Murillo, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Petersburg, Eremitage.

(Siehe Seite 181.)

Mitunter ist die gleichartige Darstellung Rückkehr von der Flucht genannt.

Namentlich in späterer Zeit war die sog. Ruhe auf der Flucht ein beliebtes Thema. Maria ist mit dem Kinde unter schattigem Baume gelagert. Auch Sankt Joseph rüstet zur Rast oder pflückt zur Erquickung Früchte vom Baume. Englein sind manchmal vom Himmel niedergestiegen,



Abb. 136. Albr. Dürer, Hl. Familie bei der Arbeit in Aegypten. Holzschnitt.

(Siehe Seite 181.)

um dem Jesukind die Zeit der Rast zu verkürzen. (Tizian, Correggio, Lukas Cranach d. Ae. [s. Abb. 133 und 134], Altdorfer, Gerard David, Joachim Patinir, van Dyck [s. Abb. 54], Murillo [s. Abb. 135], Ribera.) Dürer gibt den Aufenthalt in Aegypten: die heilige Familie bei der Arbeit (s. Abb. 136).

Den zwölfjährigen, im Tempel lehrenden Jesusknaben zurück zu holen, treffen wir dort Maria nebst Jesu Pflegevater. (Giotto, Barna, Luini, Bonifazio Veneziano, Ludovico Mazzolino, Kodex Egbertus, Fresco zu Terlan, Creglinger Altar von 1487, Ulmer Tympanon, Kanzel zu Naumburg, Dürer, Campana, Meister von San Bento, neuerdings: Adolf Menzel und Max Liebermann.) Simone Martini gibt in einem Bilde im Museum zu Liverpool die Rückkehr des Zwölfjährigen vom Tempel zwischen Maria und Joseph.



Abb. 137. Lionardo da Vinci, Sankt Anna selbdritt. Paris, Louvre.

(Siehe Seite. 181.)

An dieser Stelle verdienen auch die merkwürdigen Darstellungen der Sankt Anna selbdritt, Mutter Anna mit der heiligen Jungfrau und dem kleinen Jesus zusammen, Erwähnung. (Masaccio, Masolino, Lionardo da Vinci [s. Abb. 137], Andrea Sansovino, Albrecht Dürer [s. Abb. 138], die beiden Hans Holbein: der Jüngere und der Aeltere, Lukas Cranach, Bernhard Strigel, Hans Baldung Grün, „mit der Familie des Christof von Baden" als Stiftern, Geertgen von Haarlem, Quentin Massys und Jan Skorel, „Heilige Sippen".)

Die heilige Familie, Maria mit dem Jesuskinde und dem Nährvater Jesu, Sankt Joseph, manchmal unter Hinzuziehung des Johannesknaben, der Base Elisabeth, auch wohl anderer Heiliger, wurde — darunter von den ersten Meistern der verschiedensten Länder — recht vielfach

dargestellt. (Lionardo da Vinci: „mit der h. Katharina", Eremitage, Petersburg; Tizian: London, Paris; Raffael Sanzio: „mit dem Lamm", Prado-



Abb. 138. Albr. Dürer, Die heilige Anna selbdritt.
Kolorierte Handzeichnung von 1514. Im German. Museum, Nürnberg.
(Siehe Seite 181.)

Museum, Madrid, „mit dem bartlosen h. Joseph", Eremitage, St. Petersburg, „mit der Eidechse", Prado-Museum, Madrid, „große hl. Familie", Louvre,

Paris, „la perla“, Prado-Museum, Madrid, „Impanata“, Pittipalast, Florenz; Michelangelo, Uffizien, Florenz; Correggio, Sodoma, Palma Vecchio,



Abb. 139. Pet. Paul Rubens, Die hl. Familie. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

(Siehe Seite 184.)

[s. Abb. 30], Tiepolo; der Spanier Murillo [Nationalgalerie zu London] Martin Schongauer, Pinakothek zu München, Albrecht Dürer: „mit den zwei am Boden sitzenden Kindchen“, „mit der Heuschrecke“, „mit fünf Engeln“, „mit den drei Hasen“, „an der Mauer“ [Holzschnitte und

Kupferstiche], Rubens [s. Abb. 139], Rembrandt. Neuerdings: J. Albrecht, Karl Müller, Ittenbach, Feuerstein, Fugel, Wirsching usw.)

Weit mehr nebensächlich als in den Szenen aus der Kindheit Jesu erscheint Maria gelegentlich auf Darstellungen aus dem weiteren Leben des Herrn, auf der Hochzeit zu Cana, bei Erscheinungen nach seiner Auferstehung usw. In Bildern mit dem jüngsten Gericht nimmt die Mutter Gottes durchgängig den Ehrenplatz zunächst ihrem göttlichen Sohne ein. An dieser Stelle muß dieser kurze Hinweis genügen.

Die Mater dolorosa.

Maria, die schmerzenreiche Mutter des Herrn, steht dem Herzen der Gläubigen menschlich so nahe! Und wohl selten hatte die Kunst Ergreifenderes zu schildern nach dem Leiden des Gottmenschen, als die bitteren Schmerzen der Gottesmutter, als die Erfüllung der Simeonschen Weissagung: „Deine eigene Seele aber wird ein Schwert durchdringen!" Maria, die dem gemarterten, dornengekrönten göttlichen Sohne, der mühsam das Kreuz schleppt, auf dem Wege nach dem Kalvarienberge begegnet, die unter dem Kreuze steht mit zerrissenem Herzen oder durch das Uebermaß seelischer Qualen gebrochen zusammenstürzt, die bei der Kreuzabnahme dem zerschundenen Leichnam des Sohnes, ihn zu umfangen, entgegenstrebt, die, den teuersten Leichnam auf dem Schoße, ihrem sie zermalmenden Schmerze lauten, klagenden Ausdruck gibt, die dem unschuldig gemordeten Sohne das Grab selbst bereiten hilft — fand in der bildenden Kunst durch erste Meister packenden Ausdruck.

Für das treu katholische und echt deutsch gefühlvolle Herz des Altmeisters Albrecht Dürer ist es recht charakteristisch, daß er in seine Folge des Marienlebens wie in jener der kleinen Passion eine Szene eingeflochten hat, die den Abschied Christi von seiner Mutter vor seinem Leidenswege gibt (s. Abb. 140). Maria, nicht mehr Meister ihrer seelischen Erregungen, ringt die Hände und muß von Frauen gestützt werden, Christus steht vor ihr, erhaben, beruhigend, völlig ergeben in den Willen des göttlichen Vaters. In der Bildhauerkunst hat Adam Krafft das Thema in einem Relief seines Sakramentshäuschens in der Lorenzkirche zu Nürnberg geschildert. Der Italiener Correggio malte die gleiche Episode (Sammlung R. Benson, London) und erhöhte dadurch, daß er die Nacht hereinbrechen läßt, die tragische Stimmung. Der Venezianer Lorenzo Lotto behandelte denselben Stoff in einem Bilde im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

In den Darstellungen der Kreuztragung wirken oft die nach Ausdruck ringenden Qualen der Mater dolorosa, die ihrem Sohn auf dem



Abb. 140. Albr. Dürer, Christus nimmt Abschied von seiner Mutter. Holzschnitt aus dem Marienleben.

(Siehe Seite 184.)

Leidenswege nach Golgatha begegnet, herzzerreißender als die geduldige Ergebung des unschuldigen Gotteslammes selbst.

Bei den deutschen Künstlern, in Dürers Passionen, sucht Maria meist ihre Schmerzen zu bemeistern und ist noch imstande, dem kreuztragenden Heiland zu folgen. Weit dramatischer verwenden die Italiener das Motiv. Bei Giotto (Arenakapelle, Padua) und Simone Martini (Louvre, Paris)



Abb. 141. Gebh. Fugel, Die Muttergottes beim Anblick ihres kreuztragenden Sohnes.

(Siehe Seite 188.)

drängen rohe Schergen die nach ihrem Sohne hinstrebende schmerzhafte Mutter hart zurück. In späteren Darstellungen sind Schmerz und Sehnsucht der Mutter, Roheit und Grausamkeit der Kriegsknechte noch lebendiger geschildert. (Lorenzetti in Assisi; Niccolo di Pietro Gerini, Sakristei von Santa Croce, Florenz; Tiepolo, Votivbild in San Alvise, Venedig.) Den erschütterndsten Ausdruck verleiht Raffael Sanzio in seinem sog. Spasimo di Sicilia dieser Szene. Der Heiland bricht unter der Last des Kreuzes



Abb. 142. Jos. Janssens, Veronika überbringt Maria das Schweißtuch.

(Siehe Seite 188.)

zusammen, Maria, die ihn auffangen will, ist selbst einer Ohnmacht nahe. In neuester Zeit behandelte Gebhart Fugel das Thema ergreifend und voller Lebendigkeit (s. Abb. 141). Joseph Janssens hält in einer Dar-



Abb. 143. Grünewald, Die Schmerzensmutter.
Teildarstellung aus dem Isenheimer Altargemälde, Colmar.

(Siehe Seite 190.)

stellung den Augenblick fest, in dem Veronika der schmerzhaften Mutter das Schweißtuch mit dem eingeprägten Leidensantlitz ihres göttlichen Sohnes überbringt (s. Abb. 142).

In zahlreichen Darstellungen steht Maria unter dem Kreuzesholze, an dem ihr göttlicher Sohn verblutet. (Martin Schongauer, Kupferstich, Akademie zu Wien; Holbein d. J., Tuschzeichnung, Basel; Mosaik in San



Abb. 144. B. Plockhorst, Die schmerzhafte Mutter Gottes am Fuße des Kreuzes wird von einem Engel getröstet.

(Siehe Seite 190.)

Marco zu Venedig, XIII. Jahrhundert; Jacopo Avanzi, Galleria Colonna zu Rom; Fra Angelico, San Marco, Florenz; Marco Palmezzano, Uffizien, Florenz; Perugino, Santa Maddalena dei Pazzi zu Florenz, Akademie, daselbst und San Agostino, Siena.) Weit häufiger jedoch wird die heilige

Mutter auf Golgatha vom Schmerz übermannt; sie ist einer Ohnmacht nahe, sie wird gerade ohnmächtig oder ist bereits in Ohnmacht gesunken. (Dürer, Passionsfolgen; Nicola Pisano, Kanzel im Dom zu Siena; Giotto, Assisi und Padua; Giottino in Santa Maria Novella, Florenz; Duccio, Domopera, Siena; Tintoretto, Akademie zu Venedig; Grünewald, Isenheimer Altar, Colmar [s. Abb. 143].) Plockhorst gab neuerdings die schmerzhafte Mutter am Fuße des Kreuzes kniend, während sie ein Engel zu trösten versucht (s. Abb. 144).



Abb. 145. Duccio, Kreuzabnahme. Szene aus dem Dombild in d. Domopera zu Siena.

(Siehe Seite 191.)

Die Darstellungen der Kreuzabnahme wirken vielfach gerade durch die Anwesenheit der schmerzhaften Mutter und durch die Rolle, die sie hier spielt, erst recht ergreifend. Während bei Signorelli in seinem Bilde in der Kirche Santa Croce in Umbertide (La Fratta) Maria zur Zeit, als der Heiland vom Kreuze gelöst wird, noch in tiefer Ohnmacht liegt und so die Veränderung nicht gewahr wird, während bei Perugino in seinem Gemälde in der Akademie zu Florenz Maria, die sich bisher

mit Aufbietung aller ihrer Kräfte standhaft bezwungen hat, jetzt, gelegentlich der Abnahme ihres Sohnes vom Kreuze, die Besinnung verliert und den klagenden Frauen in die Arme fällt, strebt meistens die schmerzgebeugte Mutter dem vom Kreuze gelösten Herrn entgegen, ihn zu empfangen, ihre Lippen auf seine Hand oder auf sein Gesicht zu drücken. Alte Elfenbeinreliefs im Museo nazionale zu Ravenna, im Museo art. ind. zu Mailand (XIII. Jahrhundert), von Nicola Pisano im Dome zu



Abb. 146. Fra Bartolommeo, Beweinung Christi. Florenz, Pittipalast.

(Siehe Seite 193.)

Lucca, stellen die Szene bereits derartig dar. An wahrem, innigem Gefühlsausdruck, auch von der späteren Kunst unübertroffen, gibt sie Duccio auf dem Dombild zu Siena (s. Abb. 145).

Ein überquellendes, mannigfaltig abgestuftes Gefühlsleben spricht dann aus den zahlreichen Darstellungen der Beweinung Christi. Der vom Kreuze herabgenommene Leichnam des Heilandes ruht im Schoße der Mater dolorosa, die den unerträglichen Qualgefühlen, die ihr Inneres zerreißen, durch heiße Klage Ausdruck verleiht. Vielfach beteiligen sich der Lieblingsjünger, Maria Magdalena und andere Heilige an der Beweinung.

Häufig ist mit der Beweinung die Grablegung verbunden. Die ganze Gefühlsskala von sanft elegischer, stiller, ergebener Klage bis zum wildesten, leidenschaftlichsten Schmerzensausbruch gelangt gelegentlich



Abb. 147. Michelangelo Buonarroti, Pietà in der Peterskirche zu Rom.

(Siehe Seite 193.)

dieser Szenen zum Ausdruck. Das tiefe Leid der Gottesmutter um den unschuldsvoll hingemordeten göttlichen Duldersohn vibriert in allen denkbaren Nüancen. Zahlreiche Arbeiten behandeln das Thema in dieser oder jener Weise: Giotto: Assisi, Padua; Giottino: Uffizien, Florenz und

Santa Croce, ebenda; Fra Angelico da Fiesole: Akademie und Kloster San Marco zu Florenz; Perugino: Pittipalast zu Florenz; Marescalco, Museum zu Vicenza; Francesco Francia: Nationalgalerie zu London; Donatello: South Kensington-Museum, ebenda; Begarelli: San Pietro in Modena; Tizian: Akademie zu Venedig; Sebastian del Piombo: Museo communale zu Viterbo; Fra Bartolommeo: Pittipalast, Florenz (s. Abb. 146); Raffael Sanzio: Galerie Borghese, Rom; Tintoretto: Pittipalast, Florenz.



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 148. Jaspar de Crayer, Pietà. Wien, Kgl. Gemäldegalerie.

(Siehe Seite 195.)

Nimmt bereits bei Tintoretto das Schmerzgefühl der Madonna so Oberhand, daß sie, während der tote Heiland auf ihrem Schoße liegt, plötzlich in eine Ohnmacht sinkt, so ist bei Botticelli (Museo Poldi Pezzoli zu Mailand, Pinakothek zu München) die Schilderung des Affekts bis zum alleräußersten gesteigert und überschreitet alle Grenzen.

Michelangelo Buonarroti hat die Beweinung des toten Christus durch seine Mutter dreimal in Stein gehauen: Die erste Pietà, das bekannte Jugendwerk, das im Auftrage des Kardinals de Villiers gearbeitet wurde, befindet sich in der Peterskirche zu Rom (s. Abb. 147); die beiden anderen, die letzten Bildhauerwerke seines Lebens, stehen im Hofe des

Palastes Rondanini, ebenda, und hinter dem Hochaltar im Dom zu Florenz. In den überschwenglichen seelischen Leidensausdruck, den der hochbetagte Michelangelo in diesen beiden letzten Pietàs dem Antlitz der Mater dolorosa wie auch jenem des bereits gestorbenen Heilands aufgeprägt hat, wollte er alle Kümmernisse seines eigenen an schmerzlichen Erfahrungen und Enttäuschungen reichen langen Lebens gleichsam hineinlegen, und sind dieselben, obwohl nicht ganz vollendet, schon deswegen kunstgeschichtlich von hervorragender Bedeutung.



Abb. 149. Hendrik Goltzius, Pietà. Kupferstich von 1596.

(Siehe Seite 195.)

Albrecht Dürer, obgleich sonst in seinen Passionsfolgen von dramatischer Wucht, war trotzdem speziell in seinen Wiedergaben der Beweinung einer sanfteren Tonart der Klage nicht abgeneigt. Von Beweinungen deutscher Künstler seien noch genannt die Pietà eines fränkischen Künstlers in der Jakobskirche zu Nürnberg; die ebenfalls plastische Gruppe von Adam Krafft in der Sebalduskirche, ebenda; jene im Domschatz zu Fulda; die in der Marienkirche zu Zwickau aus der sächsischen Schule; Martin Schongauers Bild zu Kolmar; Schüchlins Altarwerk in Tiefenbronn; Tilman Riemenschneiders Beweinung zu Maidbrunn.

Von den flämischen Künstlern gab keiner die Pietà so häufig und so ergreifend wie der empfindsame Anton van Dyck: Museum zu Antwerpen,

Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, zweimal in der Pinakothek zu München. Ebendaselbst befindet sich eine mit warmer, mitfühlender Gesinnung großzügig gemalte Behandlung des Themas von Quentin Matsys (s. Abb. 104). Von einem anderen Vlamen, einem Nachahmer des Rubens, Jaspar de Crayer, zeigt eine tiefempfundene Pietà ein Bild im Kgl. kunsthistorischen Museum zu Wien (s. Abb. 148). Vom Holländer Hendrik Goltzius gibt dieselbe ein Kupferstich von 1596 (s. Abb. 149).



Abb. 150. G. Busch, Pietà in der St. Antoniuskirche zu Frankfurt a. M.

(Siehe Seite 195.)

Bedeutendere spanische Beweinungen sind z. B. die des Murillo im Museum zu Sevilla und die des Juan Nuñez (XV. Jahrhundert) mit den Heiligen Michael, Vinzenz und dem Stifter in der Sacristia de los Calices der Kathedrale zu Sevilla. Von den zahlreichen Behandlungen des Stoffes aus neuerer Zeit seien ein Gemälde von Max Klinger und zwei hervorragende plastische Arbeiten genannt: von Georg Busch in der Sankt Antoniuskirche zu Frankfurt am Main (s. Abb. 150) und von Giovanni Dupré auf dem Campo Santo zu Siena (s. Abb. 151).

Die schmerzhafte Mutter nur durch einen weiblichen Kopf voll klagenden, leidenden Ausdrucks zu geben, liebten in mannigfaltigen Darstellungen Sassoferrato, Carlo Dolci (s. Abb. 152) und Guido Reni (s. Abb. 153), auch die von diesen Meistern künstlerisch abhängigen Franzosen, wie z. B. Pierre Mignard, und Spanier, wie Juseppe Ribera z. B. auf einem Bilde in der Gemäldegalerie zu Kassel. Aehnlich befinden sich von Tizian zwei ausdrucksvolle Bilder der Mater dolorosa in halber Gestalt im Prado-Museum zu Madrid. Die deutschen Künstler zogen Einzeldarstellungen der Schmerzensmutter in ganzer Gestalt vor. Eine solche plastische klagende Mutter Gottes aus der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts im Germanischen



Abb. 151. G. Dupré, Pietà. Siena, Capella Bicchi-Ruspoli auf dem Campo Santo.

(Siehe Seite 195.)

Museum zu Nürnberg verbindet hohen Adel im Ausdruck der Empfindung mit feinfühliger Modellierung. Hans Holbeins des Jüngeren Oelgemälde bräunlichen Tons mit der niedergeknieten Schmerzensmutter in klassisch-phantastischer Architektur gehört zu den interessantesten Arbeiten des hervorragenden deutschen Malers. Von spanischen Einzeldarstellungen der Mater dolorosa seien erwähnt: die des Morales im Prado-Museum zu Madrid; die des Murillo in der Sakristei der Capella Real der Kathedrale zu Sevilla; die Virgen de la Soledad von Al. Cano in der Capella de San Miguel der Kathedrale von Granada, nach einem Bildwerk des Gaspar Becerra gearbeitet.

Zyklische Darstellungen der sieben Schmerzen Mariä sind zweifellos im Anschluß an Jacopones ergreifend schöner Sequenz „de septem doloribus

Mariae virginis" entstanden; sie sind auf Altarwerken des XV. Jahrhunderts erhalten, z. B. in Reliefs auf dem Schmerzensaltar der Pfarrkirche zu



Abb. 152. Carlo Dolci, Mater dolorosa.
(Siehe Seite 196.)

Schwerte, waren aber weniger beliebt als die der sieben Freuden Mariä. (Memling, Pinakothek zu München; Meister des Münchener Marienlebens,

ebenda; Veit Stoß, Englischer Gruß, Lorenzkirche zu Nürnberg.) Das symbolistische Motiv, das Marias Herz, gemäß der Prophezeiung Simeons



Abb. 153. Guido Reni, Mater dolorosa.

(Siehe Seite 196.)

„Deine eigene Seele aber wird ein Schwert durchdringen" (Lukas, 2, 35)

von einem Schwerte, später in Anlehnung an die „sieben Schmerzen" gar von sieben Schwertern durchstochen zeigt, wirkt in seiner grobsinnlichen Verdeutlichung mehr drastisch als künstlerisch; solche Darstellungen kommen nicht vor 1450 vor, sind aber namentlich in neuester Zeit wieder recht verbreitet.

Der Tod Mariä.

Der Tod Mariä ist wohl mit der größten Ausführlichkeit von dem Sienesen Duccio in den Predellen zu des Meisters berühmtem Sieneser Dombild geschildert. Sechs Szenen befassen sich hier mit dem Ableben der heiligen Jungfrau. Ein Engel verkündet Maria ihren nahen Tod — Krankenbesuch der Apostel — Eigentlicher Tod — Trauerfeier am Totenbette — Leichenbegängnis — Grablegung. — Vier Episoden (Krankenbesuch der Apostel, Tod, Leichenfeier, Begräbnis) gibt Taddeo di Bartolo in Freskodarstellungen in San Francesco zu Pisa und in der Rathauskapelle zu Siena.

In bezug auf die übrigen Einzeldarstellungen des Todes Mariä ist zu bemerken, daß in der nordischen Kunst meistens der Augenblick festgehalten wird, in dem die seligste Jungfrau, umgeben von den Aposteln, die ihre Erschütterung kaum verbergen können und Sterbegebete verrichten, gerade den Geist aufgibt, während von den südlichen Meistern die Leichenfeier vorgezogen wird, welche die Apostel, um das Totenlager der bereits heimgegangenen Madonna gruppiert, veranstalten. In ihrer Mitte steht der göttliche Heiland und hat die Seele seiner Mutter in Gestalt eines Kindes in den Armen. Aelteste derartige Darstellungen sind ein byzantinisches Gemälde im South Kensington-Museum zu London, das Elfenbeintriptychon der ehemaligen Kollektion Spitzer; ein Mosaik der Kirche della Martorana in Palermo aus dem XII. Jahrhundert (s. Abb. 154); aus gleicher Zeit, aus der Salzburger Schule: ein Miniaturbild des Cod. Latin. 15903 in der Staatsbibliothek zu München; ein Elfenbeindeckel im Museo di Classe zu Ravenna; ein Mosaik des XIII. Jahrhunderts in Santa Maria in Trastevere zu Rom; ein Relief an der Kanzel der Kirche San Giovanni fuori civitas in Pistoja von Fra Guglielmo da Pisa; ein solches am Tabernakel des Orcagna in Or San Michele zu Florenz. Masaccio gibt die Bestattung Mariä in der Bibliotheca Vaticana; Jacopo Avanzi den Tod in San Michele zu Padua; Ottaviano Nelli: Ankündigung des Todes durch den Engel, Krankenbesuch der Apostel, Heimgang, Leichenfeier und Begräbnis im Palazzo dei Trinci zu Foligno; Fra Angelico da Fiesole: Tod, Leichenfeier, Grablegung, Aufnahme in den Himmel, in der Jesuskirche zu Cortona, den Uffizien zu Florenz, dem Museum zu Madrid, bei Mr. Fuller-Maitland und Lord Methuen in London; Luca Giordano: Tod,



Abb. 154. „Der Tod Mariä“. Mosaik des XII. Jahrhunderts.
Kirche della Martorana in Palermo.

(Siehe Seite 199.)

Begräbnis und Aufnahme in den Himmel al fresco am Deckengewölbe vor der Capilla Mayór der Kirche des Escorial. Ein Bild des Todes Mariä aus altdeutscher Schule besitzt die Sacristia de los Calices der Kathedrale zu Sevilla. Eine bereits aus dem XIII. Jahrhundert stammende treffliche plastische deutsche Behandlung des Themas zeigt das Südportal des Münsters zu Straßburg. Eine schwäbische Darstellung von Mariä Heimgang (ca. 1510) besitzt das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin; ebendaselbst ist ein interessantes Gemälde dieses Inhalts von dem Württenberger Hans Multscher (1400—1467). Wahrhaft ergreifend durch die



Abb. 155. Meister des Todes Mariä, Tod Mariä. Köln, Städt. Wallr.-Rich.-Museum. (Mittelstück.)

(Siehe Seite 201.)

Innigkeit des Gefühls und die Schlichtheit der Auffassung wirken die zwei Gemälde mit dem Ableben der heiligen Jungfrau des hiernach benannten „Meisters des Todes Mariä" mit knienden Stiftern und deren Schutzheiligen im Museum zu Köln (s. Abb. 155) und in der Pinakothek zu München. Verwandt hiermit erscheint eine den gleichen Stoff gebende Darstellung am Hochaltar der Kirche von Calcar, ein Werk des Jan Joest von Calcar, der, wie auch der „Meister des Todes Mariä", aus den Niederlanden stammen mag, aber den Hauptwirkungskreis für sein Schaffen an den Ufern des deutschen Rheines fand. — Hugo van der Goes komponierte die Szene gleichartig in seinem Bilde in der Akademie zu Brügge.

Anders wieder gibt die Darstellung der Bildhauer Veit Stoß, der Maria, in voller Gewandung kniend, betend, in die Arme der Apostel zum plötzlichen Todesschlaf fallen läßt, so auf dem Marienaltar der Marienkirche zu Krakau, dem Altar in Kirchdrauf und dem Hochaltar in Schwabach. Aehnlich verbildlicht Mariä Tod Martin Schaffner auf dem Gemälde von 1524 aus Wettenhausen, jetzt in der Münchener Pinakothek und



Abb. 156. Jan Macip, Tod Mariä. Dresden, Gemälde-Galerie.

(Siehe Seite 203.)

H. Holbein der Aeltere — hier stirbt die Gottesmutter zwischen Petrus und Paulus — in Basel. Auf einem altdeutschen Hausaltärchen in Maria Pfarr von 1443 kniet Maria vor ihrem Bette und wird von Johannes aufgefangen. — Von spanischen Arbeiten seien die plastischen Reliefdarstellungen des Todes und der Erhebung Mariä am Südportale der Kathedrale von Leon genannt und das vortreffliche, lionardesk empfundene Gemälde des Heimgangs der heiligen Jungfrau unter den von Llanos und Almedina

1506 gemalten Flügelbildern des Hochaltars der Kathedrale von Valencia, ferner ein Bild von Jan Macip in der Dresdner Galerie (s. Abb. 156). Arbeit neueren Datums ist Franz Ittenbachs Fresko Tod und Begräbnis Mariä in der Apollinariskirche bei Remagen.

Himmelfahrt.

Die Darstellungen der Himmelfahrt Mariä haben allmählich in der bildenden Kunst die ihres Ablebens auf dem Sterbebette verdrängt. Bereits Cimabue gab vor 1300, laut Vasari, vite, I. p. 374, in Gemälden der „Aufnahme Mariens in den Himmel" vor der Schilderung ihres Todes den Vorzug. Oben gab er die gen Himmel fliegende Madonna, von Engeln geleitet, von ihrem göttlichen Sohne empfangen, unten das leere Grab mit den Aposteln, dahinter drei Reihen Heilige. Ganz ähnlich gehalten ist das in den Beginn des Quattrocento fallende Fresko in der Unterkirche von Subiaco. Aber erst die sienesische Malerschule mit ihrem ausgebildeten Sinn für Glanz und festliche Stimmung verhalf der Komposition zu künstlerischer Bedeutung. Von einem Kranz entzückender Engel umschwärmt, schwebt die zu höchster Herrlichkeit Erhobene verklärt in himmlische Sphären empor. Das Staunen der Apostel unten am leeren Grabe wird gegenstandslos gegenüber dem Freudenrausch der Himmelsbewohner über die Ankunft ihrer Königin. Engelsmusik tönt ihr entgegen. Die Gottheit selber bereitet den Empfang. So gaben die Himmelfahrt Mariens Pietro Lorenzetti und Lippo Memmi in Bildern zu Siena und München, abhängig von diesen der sienesische Quattrocentist Giovanni di Paolo in der Kollegiatkirche zu Asciano bei Siena, der Pisaner Francesco Traini im Campo Santo zu Pisa. An die gleichen Motive anknüpfend gedieh die Komposition dann weiter in Florenz. Ghirlandajo brachte sie dort in der Chorkapelle von Santa Maria Novella in Verbindung mit ihrem Hinscheiden; plastisch: Nanno di Banco im Dom daselbst und Donatello in Sant' Angelo a Nilo zu Neapel, Masolino in einem Bilde in gleicher Stadt im Museo Nazionale. Von Mariä Himmelfahrtsdarstellungen der Spätzeit in Siena wären noch eine des Matteo Balducci in San Spirito und die des Sodoma im Oratorio di San Bernardino zu erwähnen. Botticelli behandelte das Thema mit Reminiszenzen an Dantes Schilderung des Paradieses in einem großen Gemälde der Nationalgalerie zu London, Correggio monumental al fresco in der Kuppel des Domes zu Parma.

Fuhr Maria in den frühen Bildern demütig betend, mit gefaltenen Händen und niedergeschlagenen Augen, zum Himmel auf, so richtet sich nun mit verzehrendem Sehnsuchtsblick ihr Auge schwärmerisch nach oben, mit



Abb. 157. Tiziano Vecellio, Mariä Himmelfahrt. Venedig, Akademie.

(Siehe Seite 206.)



Abb. 158. Bart. Esteb. Murillo, Mariä Himmelfahrt. Petersburg, Eremitage.

(Siehe Seite 206.)

über der Brust gekreuzten Armen strebt die Verzückte der ewigen Heimat entgegen. So entschwebt Maria gen Himmel auf dem Altarbild des Tiepolo in der Würzburger Schloßkapelle, so von den entzückten Blicken der Apostel verfolgt, auf jenem des Tintoretto in der Akademie zu Venedig. Den nicht mehr wieder erreichten Höhepunkt dieser Auffassung aber bildet doch Tizians unvergleichliche, weltberühmte Assunta, ebenda (s. Abb. 157).

Im Anschluß an italienische Muster wurde die Szene auswärts gegeben: in Spanien von Murillo (Eremitage, Petersburg) (s. Abb. 158); von dem hervorragenden aragonischen Bildhauer Damian Forment († 1533) in einem Relief des Retablo der Kathedrale von Zaragoza; von den aus Frankreich stammenden Brüdern Verdiguier (1782) als Portalrelief der Kathedrale von Granada, von Vicente Juanes Macip (1523—79) in einem mit sehr warmen, saftigen Farben gegebenen Bilde des Museums zu Valenzia; in Bildern von Valdés Leal und Juan del Castillo im Museum zu Sevilla, die vielleicht von des Italieners Carlo Maratta Assunta in der Kathedrale daselbst manches abgesehen haben. Auch des großen Vlamen Peter Paul Rubens' Mariä Himmelfahrtdarstellungen im Brüsseler Museum, im Hofmuseum zu Wien, in der Sammlung der Kunstakademie zu Düsseldorf, in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien, in der Heilig-Kreuzkirche zu Augsburg und vor allem auf dem Hochaltar der Kathedrale zu Antwerpen stehen völlig unter dem Banne italienischer Kompositionen, selbst Albrecht Dürers Darstellungen: — Hellersches Altarbild, nur in einer Kopie im städtischen Museum zu Frankfurt am Main erhalten (s. Abb. 159), und das der Schilderung des Todes Mariä nachfolgende Blatt in der Holzschnittfolge des Marienlebens — sind von südlichen Anklängen nicht frei.

Doch kamen auch von dem italienischen Schema unabhängige Darstellungen vor. Auf der bekannten Tutilo-Tafel steht Maria als Matrone mit erhobenen Händen zwischen je zwei bewegten Engeln. Die einfache Szene ist ausdrücklich durch Inschrift als „Himmelfahrt Mariens" bezeichnet. Später tragen die Engel die Mandorla empor, in der Maria steht. Hier knüpft das Motiv also schon wieder an die ältere italienische, sienesische Auffassung an. Originell ist das Tympanon der goldenen Pforte in Magdeburg, aus dem beginnenden XIV. Jahrhundert. Christus trägt in der strahlengefüllten Mandorla die Seele Mariens in Kindesgestalt gerade vor sich; zu seinen Füßen schweben zwei Engel mit der Bahre, worauf der Leib, mit dem Bahrtuche bedeckt, ruht. Unten steht Thomas mit dem Gürtel, den er verwundert in Händen hält, vor einem Kessel und Salbgefäß, hinter ihm und gegenüber stehen die anderen Apostel mit ihren Abzeichen in bewegten Gruppen. In einer anderen plastischen Arbeit,



Abb. 159. Albrecht Dürer, Mariä Himmelfahrt. Frankfurt a. M., Kunsthistor. Museum.

(Siehe Seite 206.)

von einem Meister V. S. am Marienaltar der Herrgottskirche zu Creglingen an der Tauber, aus dem Jahre 1487, schwebt die heilige Jungfrau, von Engeln leicht getragen, aus der Mitte der Apostel empor, die kniend, lesend,



Abb 160. N. Poussin, L'Assomption de la Vierge, Paris, Louvre.
(Siehe Seite 209.)

nachschauend, in malerischer Weise gruppiert sind. Auf einem Gemälde in Breslau fallen aus der Gewandung der Madonna Hostien in das offene Grab. Ueber dem Nordportal von Sankt Moritz in Halle ist die Himmelfahrt mit der Begräbnisdarstellung verbunden. Endlich sei noch das die



Abb. 161.

Georg Kau, Madonna mit dem hl. Dominikus und der hl. Katharina von Siena. In der Kirche zu Rixheim.

(Siehe Seite 216.)

ganze Decke einnehmende riesige Monumentalfresko von Knoller aus dem XVIII. Jahrhundert in der sog. Bürgersaalkirche zu München erwähnt. Für die ekstatisch-schwärmerische Auffassung des Themas von seiten der Franzosen sind die Arbeiten von Nicolas Poussin und Pierre Prud'hon im Louvre zu Paris charakteristisch (s. Abb. 160).

Krönung.

Die Krönung Mariä hat Dürer in seinen beiden zuletzt erwähnten Darstellungen der Himmelfahrt Mariä zugleich mit dieser Darstellung verbunden. Im unteren Teil des Bildes sehen wir das leere Grab, umringt von den Aposteln. Oben hält die hl. Dreieinigkeit die Krone über die schwebende Madonna. Aehnlich gibt Raffael Sanzio die Doppelszene in dem Oelgemälde der Vatikanischen Sammlung. Blumen sprießen aus dem Sarkophag, den die verwunderten Apostel umstehen. Oben, von musizierenden jubelnden Engeln umflattert, krönt Christus seine Mutter, die auf einer Wolke neben ihm thront. Hiervon beeinflußt, schufen Giulio Romano und Francesco Penni die Darstellung in ihrem Bilde am gleichen Platz. Der Heilige Geist ist diesmal Zeuge der „Krönung" durch Christus.

Aus diesen von ersten Meistern der höchsten Blütezeit der Kunst herrührenden, Himmelfahrt und Krönung der heiligen Jungfrau in einem Bilde zusammenfassenden Darstellungen könnte man nun schließen, daß etwa die Wiedergabe der Krönung aus jener der Himmelfahrt allmählich entstanden sei. Weit gefehlt! Die beiden Themen bestanden in der Kunst völlig unabhängig voneinander; ja, Krönungsbilder sind selbst älter als die der Himmelfahrt Mariä. Schon in alten byzantinischen Arbeiten wurde Maria, die Himmelskönigin, vielfach gekrönt gegeben. Entweder saß die Krone fest auf ihrem Haupte oder Engel hielten sie schwebend darüber. Zu den ältesten Darstellungen, die auf den eigentlichen Krönungsakt, die feierliche Handlung hinweisen, gehören eine auf einem romanischen Bronzegefäß aus dem XI., spätestens XII. Jahrhundert im Provinzialmuseum zu Hannover; ein Mosaik in Santa Maria in Trastevere zu Rom, eines in Santa Maria Maggiore ebenda. In der Regel nimmt Christus die Krönung vor, seltener die hl. Dreifaltigkeit, ganz vereinzelt Gott Vater allein oder gar — in Gestalt einer Taube mit dem Diadem im Munde — der Hl. Geist. Nicht so oft spielt der Vorgang auf festem Boden, auf erhöhtem Podium bezw. Thron, viel häufiger hoch auf schwebenden Wolken, die manchmal von Engeln gleichsam getragen und gestützt sind. Zuweilen kniet Maria vor Christus, häufiger sitzt sie neben ihm. Scharen von

jubelnden und musizierenden Engeln, zahlreiche Heilige sind vielfach, ferner oder näher, Zeugen des erhabenen Vorgangs.

Hauptsächlichste Darstellungen sind: Giotto, Altarwerk der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce zu Florenz; Spinello Aretino, Akademie zu Siena;



Phot. Hanfstaengl.

Abb. 162. Diego Velasquez, Krönung Madonnas. Madrid, Prado.

(Siehe Seite 212.)

Barna, Tabernakel von San Giovanni im Lateran; Francesco di Giorgio Martini, Akademie zu Siena; Bernardino Fungai, Santa Maria della Concezione, daselbst; Pietro Pollaiuolo, Akademie, ebenda; Lorenzo Monaco, Uffizien, Florenz; Niccolo Gerini, an gleicher Stelle; Gentile da Fabriano, Brera,



Abb. 163. Joh. Schraudolf, Krönung Mariä. Fresko im Dom zu Speyer.

(Siehe Seite 212.)

Mailand; Giacomo und Pier Paolo di Venezia, San Francesco in Bologna; Fra Angelico da Fiesole in mindestens sechs Wiedergaben: San Marco, Fresko und auf dem Reliquiar des Maso, Silberschrank der Annunziata, Uffizien, Akademie, alle zu Florenz und Louvre, Paris; Filippo Lippi, Dom zu Spoleto; Borgognone, San Simpliciano zu Mailand; Ghirlandajo, Palazzo Communale in Narni; Pinturricchio, Pinakothek des Vatikans und Santa Maria del popolo zu Rom; Luca della Robbia, Ognisanti in Florenz. — Tympanonrelief der Liebfrauenkirche zu Trier; Flügelaltar der Zisterzienser in Wiener Neustadt aus dem XV. Jahrhundert; Veit Stoß, Altarskulpturen im Germanischen Museum zu Nürnberg und in Kirchdrauf; Peter Vischer auf der Gedächtnistafel Henning Godens in der Schloßkirche zu Wittenberg; Adam Krafft auf der Rebeckschen Gedächtnistafel in der Frauenkirche zu Nürnberg; Michael Pacher, Hochaltar der Kirche zu Sankt Wolfgang; Email zu Kloster Neuburg; Passionale der Prinzessin Kunigunde, Aebtissin des Klosters St. Georg auf dem Hradschin in der Universitätsbibliothek zu Prag; Imhofscher Altar in der Sankt Lorenzkirche zu Nürnberg; Westfälische Schule des XV. Jahrhunderts, Kunstvereinsmuseum zu Münster; H. Burgkmair, Gemäldegalerie Augsburg. — Peter Paul Rubens, im Louvre zu Paris, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, im Museum zu Brüssel. Francesco Ribalta, Museum zu Valencia; Diego Velasquez, Pradomuseum, Madrid (s. Abb. 162); Domenico Theotocopuli, genannt Greco, in der Sammlung Bosch zu Madrid. Bekannt unter den zahlreichen neuen Behandlungen des Stoffes sind das Fresko Johann Schraudolfs im Dome zu Speyer (s. Abb. 163) sowie ganz neuerdings jenes der Beuroner Schule im Emmaus-Kloster zu Prag.

Die Rosenkranzkönigin.

Als Königin des hochheiligen Rosenkranzes fand Maria auch in der Kunst gebührende Verherrlichung. Wie oft wurden doch Blumen und Blüten, besonders aber Rosen auf Marienbildern mit ihr, die als rosa mystica in der lauretanischen Litanei angerufen wird, in mystische Beziehung gebracht! Wie wurde ferner häufig, sei es dadurch, daß ein Kranz echter Rosen der heiligen Jungfrau in das Haar geflochten war, sei es, daß die Gebetsperlenschnur des Rosenkranzes in irgend einer Weise auf dem Bilde angebracht war, auf Maria als zu verehrende Rosenkranzkönigin hingewiesen.

Man kann dann drei Klassen der Rosenkranzbilder unterscheiden. Die älteren Darstellungen zeigen Maria mit Kind, umgeben von einem Rosenkranz, so der anmutige niederrheinische Kupferstich von ca. 1460

(Koll. Weig II, 424) und Altarschreine zu Frauenmark in Mecklenburg, zu Ketting und im Heil. Geist-Hospital zu Lübeck, mit dem hl. Dominikus und Vertretern der Christenheit in Sankt Andreas zu Köln, der Altar aus dem Katharinenkloster zu Lübeck, wo drei Kränze aus Kornblumen, Rosen und Sternen die mater piissima umgeben. Die zweite Klasse knüpft an



Phot. Löwy.

Abb. 164. Albrecht Dürer, Rosenkranzfest. Wien, Museum und Prämonstratenserstift Strahow bei Prag.

(Siehe Seite 215.)

die fünfzehn freudenreichen, schmerzenreichen und glorreichen Geheimnisse des Rosenkranzgebetes an und bringt die Schilderung der betreffenden Geheimnisse in je fünf Rosetten, bei dem schmerzenreichen Rosenkranz auch wohl in fünf Kreuzen, so auf Tafeln in Witting und Schwabach. Derartige Darstellungen bringen Tafeln aus dem Heidelberger Schloß-museum von 1418, in Sankt Johann in Schleswig, in Neukloster-

Mecklenburg, in Lutteran, auf fünf von Engeln gehaltenen Schilden in Gettorf, ferner eine Anzahl Holzschnitte: Schreiber, manuel: 1012, 1131, 1132, 1136 und in der Koll. Weig I, 62 aus dem Jahre 1485. Vielfach verfuhren dann später die Künstler ganz frei und fügten, nicht mehr genau sich an die Geheimnisse des Gebetes haltend, in beliebiger Anzahl Rosetten willkürliche Szenen dem Rosenkranze ein. Charakteristisch hierfür sind die Arbeiten von **Veit Stofs**, der im Rosenkranz zu Sankt Lorenz in Nürnberg in der Mitte die Verkündigung gibt und in fünf Medaillons Geburt, Anbetung der drei Weisen, Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des Hl. Geistes darstellt, auf seiner prächtigen Rosenkranztafel im Germanischen Museum unten das Weltgericht und ringsum 24 biblische Szenen frei zusammenkomponiert hat.



Abb. 165. E. v. Steinle, Königin des Rosenkranzes.
(Siehe Seite 216.)

Die dritte Klasse der Rosenkranzbilder, deren Art heute am populärsten ist, bilden dann jene anfangs schon erwähnten Darstellungen, auf welchen zu Kränzen gewundene, blühende Rosen oder die in die Hand gegebene Gebetsperlenschnur die heilige Jungfrau symbolisch als Rosenkranzkönigin feiern.

Aus der Mitte des XV. Jahrhunderts stammt ein kölnischer Kupferstich der Madonna in halber Gestalt mit der Mondsichel. Nicht nur das göttliche Kind in ihren Armen hält mit beiden Händchen einen Rosenkranz, sondern außerdem halten oben zwei Engel einen großen Rosenkranz, der das ganze Bild umgibt. Mit einem Rosenkranz spielt auch das Kind der Kölner Madonna mit der Wickenblüte. (Vgl. S. 74.) Und wie oft ist gerade

auf deutschen Bildern beigegebenen betenden Stiftern der Rosenkranz in die Hand gedrückt! Wie charakteristisch ferner z. B., daß auf Baldung Grüns Flucht nach Aegypten der neben Maria wandelnde heilige Joseph einen Rosenkranz in der Hand hält, daß die auf Jan Joests von Calkar „Tod Mariens" versammelten Apostel am Sterbebette den Rosenkranz beten. Ein Kranz blühender Rosen umwindet häufig das Haupt von Dürers Madonnen, z. B. in einem Kupferstiche u. einem Holzschnitte vom Jahre 1518. Das berühmte Rosenkranzfest **Albrecht Dürers** (s. Abb. 164) im Prämonstratenserstift Strahow zu Prag — eine alte Kopie in der Galerie zu Wien — ist wohl die bedeutendste symbolische Darstellung der Segnungen des Rosenkranzgebets. Maria krönt den vor ihr knienden Kaiser Maximilian I. mit einem Rosenkranze, das Christkind auf ihrem Schoß den Papst



Phot. der Phot. Gesellschaft.

Abb. 166. M. Ribustini, Königin des Rosenkranzes mit Papst Leo XIII.

(Siehe Seite 216.)

Julius II. Der heilige Dominikus vollzieht die Rosenkranzkrönung an einem Hofmann des Papstes, während die Krönung des Gefolges von Papst und Kaiser im übrigen durch in den Lüften schwebende Engel geschieht.

In Italien schuf Sassoferrato seine Madonna del Rosario für Santa Sabina zu Rom. Links erhält von der thronenden heiligen Jungfrau der heilige Dominikus die Rosenkranzperlenschnur, rechts kniet die heilige Dominikanerin Katharina von Siena. In der Kirche dei Gesuati zu Venedig malte Tiepolo al fresco das monumentale Deckenbild mit der Austeilung des Rosenkranzes durch den heiligen Dominikus.

Von Spaniern seien nur die beiden Rosenkranzköniginnen des Murillo im Pradomuseum zu Madrid und in der Dulwich-Galerie bei London erwähnt. Beidesmal spielt das Jesuskindchen mit der Rosenkranzschnur, die aus Marias Fingern gleitet. Neuerdings behandelte Georg Kau (s. Abb. 161) mit Liebe den Stoff, ebenso E. Steinle (s. Abb. 165), der Italiener Ribustini (s. Abb. 166).

Die Immaculata.

Die unbefleckte Empfängnis Mariä erlebte in der künstlerischen Wiedergabe ihre Blüte im XVII. Jahrhundert in Spanien. Die frühesten Darstellungen waren reich an Symbolismen und allegorischen Hinweisen auf das erhabene Geheimnis. Im Anschluß an die Apokalypse wurde die reinste Jungfrau geschildert als „mit der Sonne bekleidet, mit dem Mond zu ihren Füßen und eine Krone mit zwölf Sternen auf ihrem Haupte". Reicher Goldschimmer drückt die Bekleidung durch die Sonne aus. Die Sternenkrone flimmert auf der hehrsten Jungfrau Haupt. Auf Wolken getragen, von reizenden Engelsknaben umschwärmt, schwebt sie nach oben, wo die heilige Dreieinigkeit thront oder Gott Vater mit ausgebreiteten Armen sie empfängt. Der Unbefleckten Fuß tritt häufig auf die Mondsichel, auch wohl auf die Erdkugel, vielfach zertritt er den Kopf der Schlange, in deren Maul man den Apfel vom Sündenbaum des Paradieses sieht. Ihr Gewand ist blendend weiß „wie der Schnee", manchmal mit einem himmelblauen Ueberhang darüber. Gezüchtigte teuflische Brut bäumt sich vereinzelt unten in ohnmächtiger Wut auf. Die zahlreichen lieblichen Putten, die sozusagen durchgängig die Makellose umschwärmen, haben häufig Abzeichen von Symbolen höchster Reinheit in Händen: Rosen, Lilien, Spiegel.

Der ausgezeichnetste — hierin alle anderen Künstler überragende — Maler der unbefleckten Empfängnis war **Bartolomé Esteban Murillo** (1618—1682). An 30 Verherrlichungen der Immaculata stammen von



Abb. 167. Bartolomé Esteban Murillo, Unbefleckte Empfängnis.
Paris, Louvre.

(Siehe Seite 218.)

seiner Hand. Die bedeutendsten hiervon befinden sich heute in den Museen zu Madrid, Sevilla und im Louvre zu Paris. An blendender Wirkung des Lichts und warm getönter Farbensymphonie stellen sie von der Gesamtkunst Unerreichtes dar. Nur einmal im Louvre — und zwar dort nicht bei seiner bekanntesten Immaculata aus dem Jahre 1678 (s. Abb. 167), sondern bei einer anderen aus Maria la blanca in Sevilla — hat Murillo unten eine Stifterfamilie, die zur Makellosen verehrend aufblickt, angebracht.



Abb. 168. Franz Ittenbach, Unbefleckte Empfängnis. Holzschnitt von Franziska Ittenbach. (Siehe Seite 219.)

Von weiteren spanischen Arbeiten seien noch genannt: Juan de las Roelas, Kathedrale zu Sevilla; Suñer, durch Kupferstiche Capillas erhalten (im unteren Teil des Bildes: glänzende Kirchenversammlung zugunsten der Lehre von der unbefleckten Empfängnis); Louis de Vargas, Kathedrale zu Sevilla (mit Adam und Eva, zur Makellosen betend); Ribera, Augustinerkloster zu Salamanca; plastische Wiedergaben: Caño, Kathedrale von Granada; Montañez, Kathedrale zu Sevilla.

Von den Spaniern gerade wurden auch auswärtige Künstler zur Behandlung dieses Themas angeregt, so Guido Reni in Tafelgemälden, so Luca Giordano, Gewölbe der Kirche des Eskorial; so Tiepolo, Galerien zu Madrid und Vicenza. Carlo Maratta liebte es, unterhalb der Makellosen über das Geheimnis ihrer unbefleckten Empfängnis nachsinnende Evangelisten und Kirchenlehrer zu geben; Spätsienesen, die das Thema behandelten, zogen an deren Stelle verehrende und verzückt aufschauende Heilige vor. Von sienesischen Immaculata-Wiedergaben seien genannt: Girolamo del Pacchia, Pieve zu Buonconvento sowie Francesco Vanni, San Niccolo zu Maggiano und Kathedrale zu Montalcino. Gerade in neuester Zeit wurde dann die Immaculata auch in

Deutschland durch die Kunst gern verherrlicht, so von Jos. Albrecht, Frl. von Oer, Karl Müller, Franz Ittenbach (s. Abb. 168).

Wohl zu unterscheiden von den künstlerischen Verherrlichungen der Immaculata, die selbst durch die göttliche Gnade bei ihrer Geburt von dem Makel der Erbsünde frei blieb, sind die sog. **marianischen Empfängnis-Typen** des Mittelalters, die auf die übernatürliche Geburt des Herrn aus Maria, der reinsten Jungfrau, symbolisch hinweisen sollen. In diesem Sinne wurden eine Reihe alttestamentlicher Frauen (Saba, Abigail, Ruth, Judith, Esther) und noch folgende Symbole auf die reinste Jungfrau bezogen: der brennende Busch Mosis, der grünende Stab Aarons (Exod. 3, 2 und Num. 17, 7, 8.), die goldene Gelte (Ebr. 9, 4.), das betaute Vließ Gideons (Ind. 6, 37.), der verschlossene Garten und der vergitterte Quell, hortus conclusus und fons signatus, Cant. 4, 12, der elfenbeinerne oder Davidsturm, Cant. 7, 4. Wie aus der „Verteidigungsschrift für die unversehrte und fortdauernde Jungfrauenschaft Mariens", „defensorium inviolatae, perpetuaeque virginitatis" des Franz von Rezsa ersichtlich, sind dann auch profane Gleichnisse aus der Sage, Geschichte und Natur, die zur jungfräulichen Geburt in Parallele gesetzt werden, in die marianische Typologie eingedrungen, so aus der antiken Sage wunderbare Befruchtungen der Europa, Danae, Wunder der Geschichte wie Arion auf Delphinen, der Gesang der Circe und die Verwandlung der Helden in Tiere, Wunder der Natur, die Kraft des Magnets, der Phönix und Pelikan, das Einhorn (s. Abb. 169) etc.



Abb. 169. Maria mit dem Einhorn.
Mittelstück des Altarbildes im Erfurter Dom.

(Siehe Seite 219 u. 220.)

Nur wenige von diesen marianischen Typen waren wirklich kunstfähig. Der „hortus conclusus" z. B. bürgerte sich auf Verkündigungsbildern ein.

Maria empfängt die Engelsbotschaft in einem abgeschlossenen und umzäunten Garten, z. B. auf Fra Angelicos Darstellungen zu Cortona und in San Marco zu Florenz. — Das Einhorn ist nach antiker Sage von solcher Wildheit, daß es von keinem Jäger gefangen werden kann, aber einer reinen Jungfrau legte es zahm den Kopf in den Schoß.

Die verwandte Situation und der Anklang der Worte unicornus-unigenitus legte die Deutung auf den eingeborenen Sohn und die reine Gottesmagd nahe. Die erste Darstellung findet sich in einem Antifonar des XII. Jahrhunderts in Einsiedeln; vor Maria, zu deren Füßen sich das Einhorn niedergelegt hat, kniet Gabriel, das Horn blasend, aus dem der Englische Gruß „Ave Maria" hervorkommt. Diesen Charakter als modifizierte Verkündigung behält das Bild, das namentlich in der Mitte des XV. Jahrhunderts beliebt ist, dann bei. In ca. 50 Beispielen auf Skulpturen, Schnitzereien, Tafelgemälden, Wandmalereien, besonders in Webereien, auch in einigen graphischen Darstellungen ist es nachgewiesen, z. B. Altarbild im Erfurter Dom (s. Abb. 169), Teppich der Sammlung Thewaldt in Köln, Glockenrelief in Kahla, Antependium in Brandenburg, etc. — Die anderen zahlreichen genannten marianischen Typen sind kaum kunst- und lebensfähig geworden. Im Kreuzgang des Doms zu Brixen hat ein Maler versucht, die gesamte, auf die jungfräuliche Geburt Christi aus der virgo purissima hinweisende marianische Typologie, symbolisch andeutend, im Zusammenhang zu behandeln.



SCHLUSSWORT.

Wer vermöchte alle Variationen zu nennen, in welchen Maria in der Kunst als Königin des Himmels, als treue Helferin der Menschen verherrlicht wurde?! Noch unerwähnt sind die Darstellungen, wo sie sich in beseligenden Erscheinungen Heiligen und Erdenbewohnern überhaupt gnädig erweist. Maria erscheint dem h. Bernard (Perugino, Pinakothek zu München, und Murillo, Prado-Museum, Madrid [s. Abb. 170]), Bernardin (Filippino Lippi, Badia, Florenz), Rosa und Dominikanerinnen (Tiepolo, Gesuati, Venedig), Evangelisten Johannes (Meister B. M. und Schongauer, Kupferstiche, Dürer, Holzschnitt), Augustin (Murillo, Museum zu Sevilla) übergibt dem h. Ildefons ein Meßgewand (Rubens in der Eremitage zu Petersburg, Medaillon-Relief in der capilla de la Descension de Nuestra Señora der Kathedrale zu Toledo und Theotokopuli, genannt El Greco: einzige Skulptur dieses Malers im Priesterseminar zu Toledo). Tintoretto zeigt fast durchgängig seine glorreichen Madonnen den Heiligen in Vision.

Erwähnt seien noch die Darstellungen, wo sie die noch auf der Erde Weilenden durch ihr kräftiges Gebet unterstützt, so die Apostel am Pfingstfest (Rabulas Kodex, Laurenziana zu Florenz; Fra Angelico, Akademie, ebenda; Paris Bordone, Brera, Mailand; Meister von Großgmain, Salzburger Schule, Kirche zu Großgmain), wo sie in symbolischem Hinweis die Gläubigen unter ihren schützenden Mantel nimmt, sog. Schutzmantelbilder. (Andrea della Robbia, Santa Maria delle Grazie zu Arezzo; S. Maria in Gradi, ebenda, Fra Filippo Lippi, Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Pergerstorff-Epitaph, Nürnberg, Friedrich Schramm von Ravensburg:



Abb. 170. Bart. Esteb. Murillo, Maria erscheint dem hl. Bernard von Clairvaux. Madrid, Prado.

(Siehe Seite 221.)

Oberschwäbische Skulptur von 1480, Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Lambertikirche in Düsseldorf, Speculum salvationis.)

Wieviel tausendmal verherrlichte doch die bildende Kunst die heilige Gottesmutter! Wie eindringlich — oft viel erschütternder als menschliche Zungen es vermöchten — predigt sie uns Liebe und Verehrung zur allerseligsten Jungfrau! Wie erstaunt und bewundernd aber auch der Marienverehrer über so manches Maria wiedergebende, unvergleichliche Erzeugnis höchster, vollendeter Kunstbetätigung sich freuen wird, so gesteht er doch gerne mit dem Dichter Novalis:

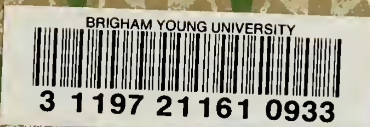
„Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt!"



Abb. 171. Maria als Kind.
Altar-Figur im Kloster Rottenbuch.






BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21161 0933

